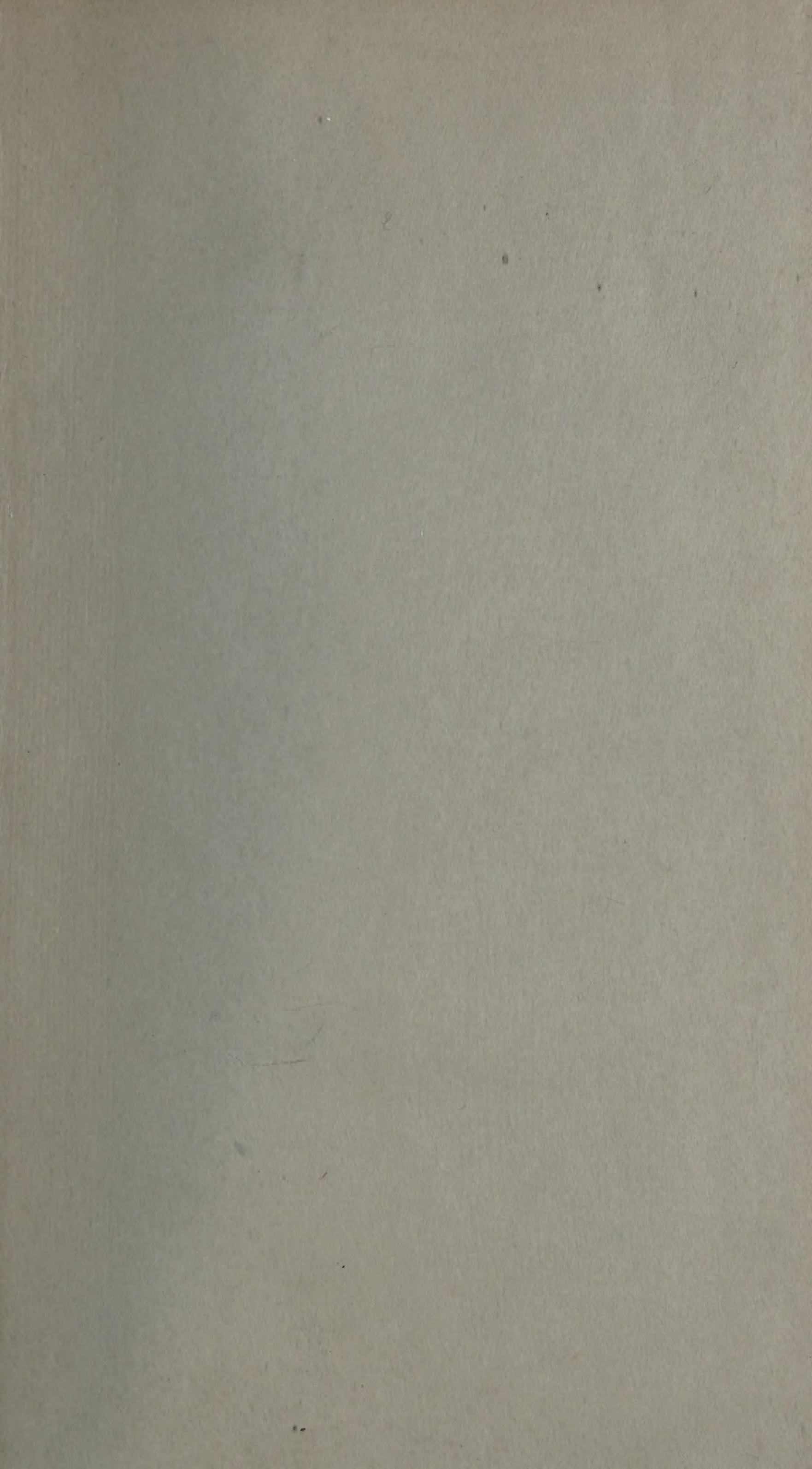
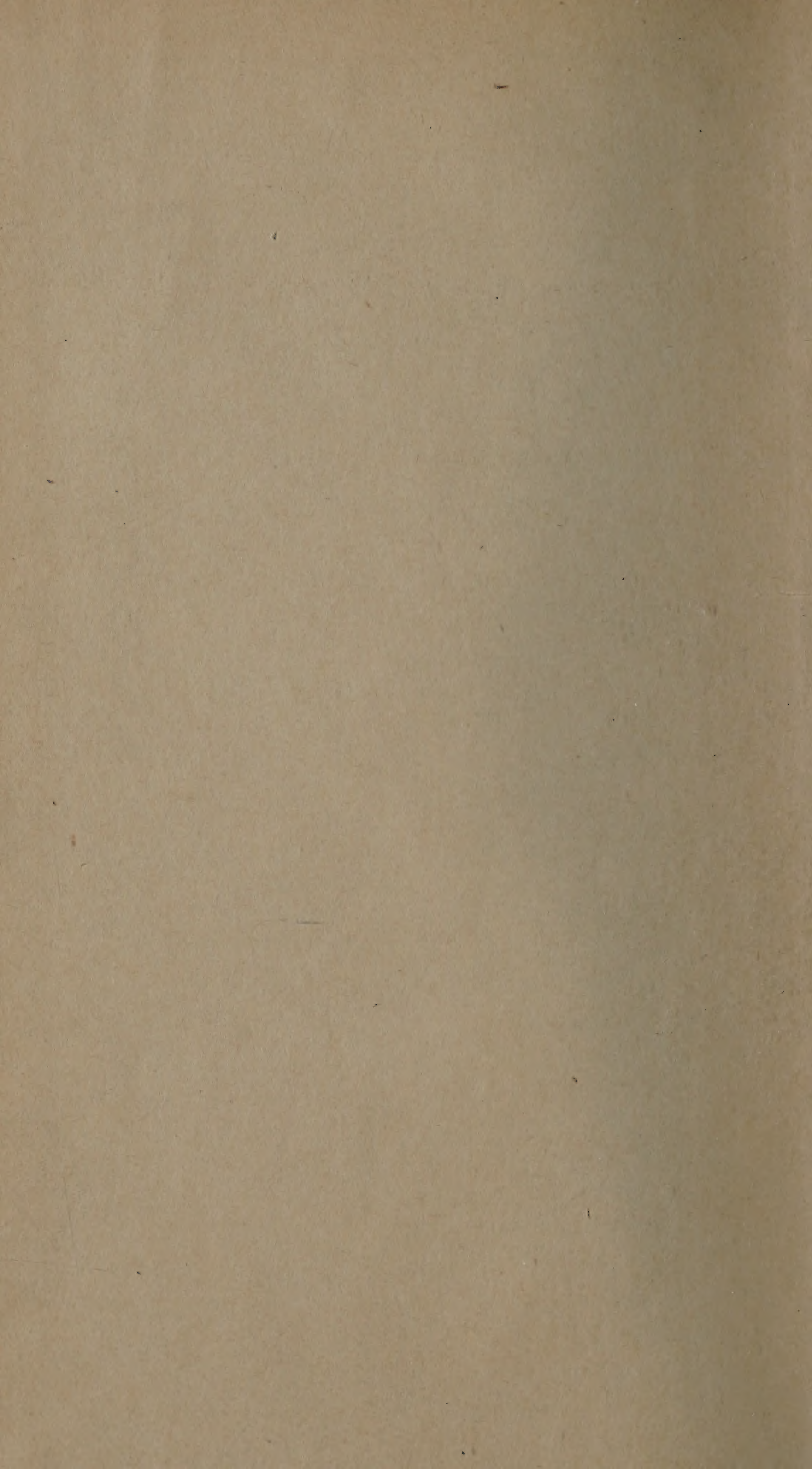



No. [illegible].905
THE TRVSTEES OF THE PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF BOSTON
1852 . 1878
Sewall Fund





ERLÄUTERUNGEN

DER IN

JOH. SEB. BACH'S KUNST DER FUGE

ENTHALTENEN

FUGEN UND KANONS

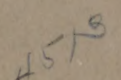
VON

S. JADASSOHN.

4047.905

Sonderausgabe
des Anhanges zu des Verfassers »Lehre vom Kanon und von der Fuge«.

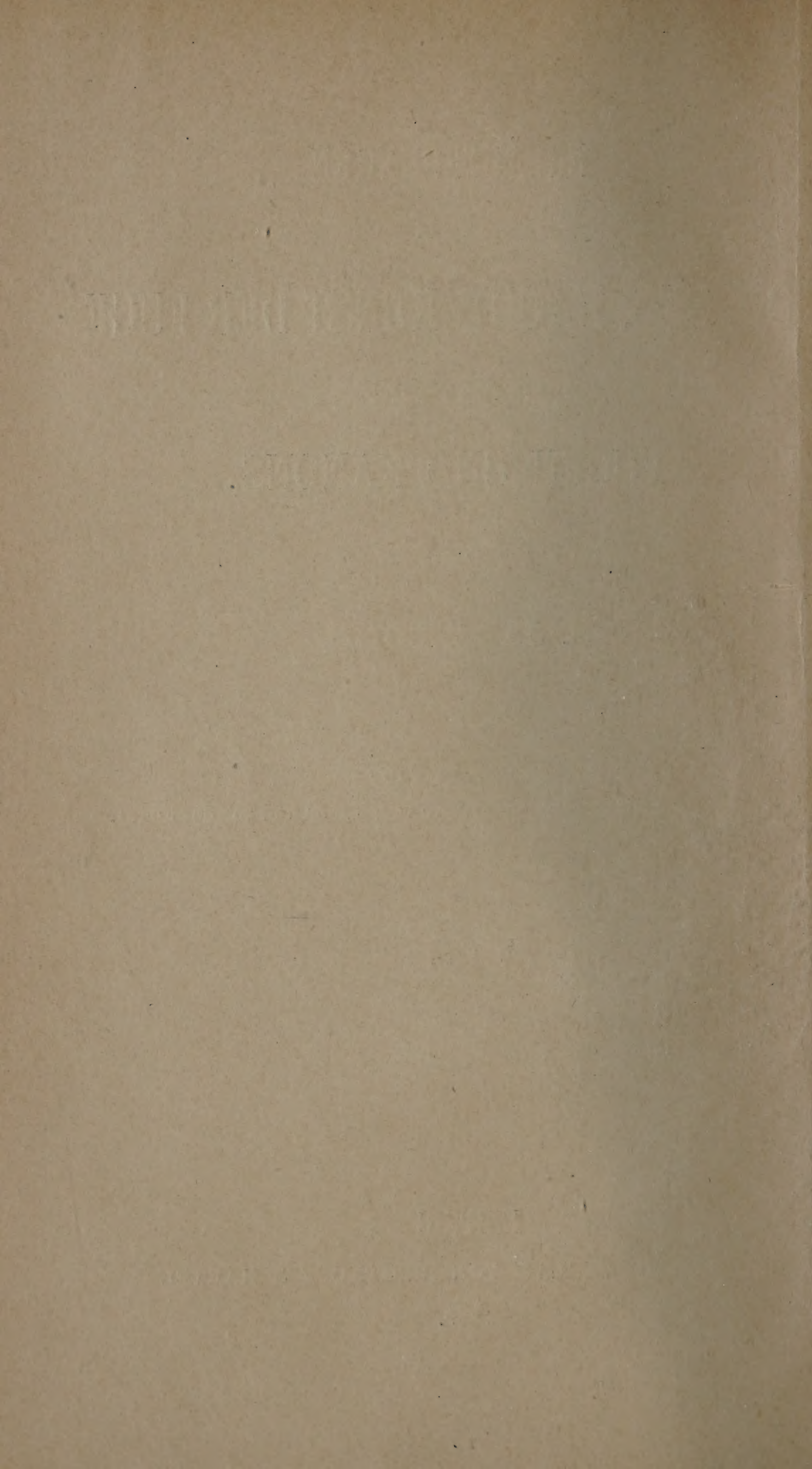




LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1899.



ERLÄUTERUNGEN

DER IN

JOH. SEB. BACH'S KUNST DER FUGE

ENTHALTENEN

FUGEN UND KANONS

VON

4047.905

S. JADASSOHN.

Sonderausgabe
des Anhanges zu des Verfassers »Lehre vom Kanon und von der Fuge«.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1899.

Printed in Germany

Sewall
Sept. 11, 1940
M

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

„Die Kunst der Fuge“ von Joh. Seb. Bach.

Nachdem ich vor längeren Jahren bereits die Analyse von zwanzig Fugen des »Wohltemperirten Claviers«, so wie ich dieselbe meinen Schülern beim Unterricht zu geben pflege, veröffentlicht habe*), lasse ich in derselben Weise auch die Erklärungen und Hinweise für die in der »Kunst der Fuge« enthaltenen Fugen und Canons folgen. Der nachstehende, von mir ursprünglich französisch geschriebene Artikel erschien vor Jahresfrist zuerst in der »Rivista musicale«. Mein Aufsatz, den ich jedoch jetzt wesentlich erweitert und vervollständigt habe, dürfte möglicherweise auch den deutschen Leserkreis interessiren.

Die »Kunst der Fuge« enthält fünfzehn Fugen und vier Canons über dasselbe Thema. Der 25. Band der Bach-Gesellschaft giebt noch eine letzte Fuge mit drei Themen, die sicherlich nicht zu dem Werke gehört. Keines derselben ähnelt dem Thema der vorangehenden Fugen, und darum ziehe ich diese Fuge nicht mit in den Kreis der Betrachtung; sie ist unvollendet geblieben.**)

Auch auf den Contrapunctus 14 werde ich nicht näher eingehen, da er vom 6. Takte ab eine genaue Wiederholung des 10. Contrapunctus, Takt 27 bis zum Ende, giebt.

Es bleiben daher nur 14 Fugen, die ich nach ihren verschiedenen Arten folgendermaassen classificire:

1. Contrapunctus 1 und 2 mit dem Thema in gerader Bewegung.

---

*) Leipzig, bei F. E. C. Leuckart; mehrere Jahre danach erschien auf meine Anregung bei Breitkopf & Härtel die von Carl Reinecke bezeichnete Ausgabe aller Fugen des »Wohltemperirten Claviers«. Neuerdings giebt Dr. Stade eine solche Ausgabe der Fugen des Werkes bei Steingräber heraus.

**) Die Bach-Ausgabe enthält am Schlusse des Werkes die Bemerkung von Ph. Em. Bach: »NB. Ueber dieser Fuge, wo der Name Bach im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.«

2. Contrapunctus 3 und 4; das Thema ist in Gegenbewegung gegeben.

3. Contrapunctus 5 mit dem Thema in Gegenbewegung und und in gerader Bewegung.

4. Contrapunctus 6; das Thema ist in gerader und in entgegengeführter Bewegung in Noten von verschiedenen Werthen (per augmentationem et diminutionem) gegeben.

5. Contrapunctus 7; das Thema ist in gerader und entgegengeführter Bewegung in Noten von dreierlei verschiedenen Werthen gegeben.

6. Contrapunctus 8; dreistimmige Fuge mit zwei Themen.

7. Contrapunctus 9; vierstimmige Fuge mit zwei Themen »alla duodecima«.

8. Contrapunctus 10; vierstimmige Fuge mit zwei Themen »alla decima«. Das zweite Thema ist dem Contrapunctus 5 entnommen.

9. Contrapunctus 11; vierstimmige Fuge mit zwei Themen. Das zweite Thema zeigt das erste des dreistimmigen Contrapunctus 8 in Gegenbewegung.

10. Contrapunctus 12; vierstimmige Spiegelfuge.*)

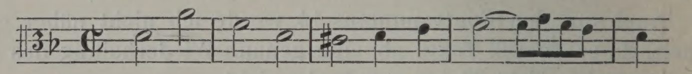
11. Contrapunctus 13; dreistimmige Spiegelfuge.

12. Zwei vierstimmige Fugen für zwei Claviere.

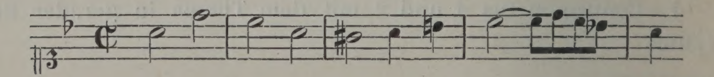
Die vier Canons werde ich am Schlusse dieses Aufsatzes analysiren.

Der Contrapunctus 1

zeigt eine einfache Fuge über das Thema:



Der Alt beginnt; die Eintritte der anderen Stimmen folgen unverzüglich. Der Sopran giebt die Antwort, Takt 5:



Der Bass giebt das Thema, Takt 9, der Tenor die Antwort, Takt 13. Der Anfang des 17. Taktes beendigt in D-moll die erste Gruppe der Eintritte der Stimmen; ein kurzer Zwischensatz von 6 Takten folgt. Mit dem 23. Takte beginnt abermals der Alt mit dem Thema;

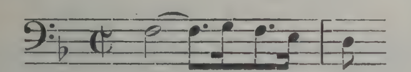
---

*) Die Bezeichnung »Spiegelfuge« werde ich bei der Analyse der betreffenden Fugen erklären.

nach einer in zwei Takten enthaltenen modulatorischen Überleitung bringt der Sopran die Antwort in A-moll, Takt 28—33. Der Bass tritt mit dem Thema ein, Takt 31, noch ehe der Sopran die Antwort geendigt hat. Die Takte 36—40 enthalten einen zweiten Zwischensatz. Der Tenor beendigt, die Antwort enthaltend, Takt 40 bis 44, die zweite Gruppe der Stimmeintritte. Drei andere Stimmeintritte, sämmtlich das Thema in der antwortenden Form zeigend, finden sich Takt 49 im Sopran, Takt 56 im Basse und Takt 74 im Tenor. Innerhalb dieser Eintritte sind zwei Zwischensätze, der eine von drei, der letzte von 14 Takten. Die Fuge endet Takt 78.

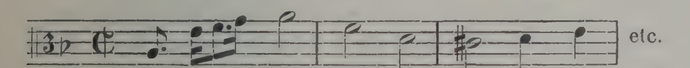
Der Contrapunctus 2

zeigt dasselbe Thema mit dem im letzten Takte rhythmisch veränderten Schlusse:

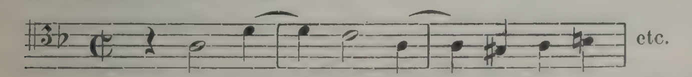


Der Rhythmus der solchergestalt veränderten Figur wird in den das Thema der Fuge begleitenden Contrapunkten durchweg und andauernd bis zum Schlusse der Fuge beibehalten. Die Eintritte von Thema und Antwort erscheinen folgendermaassen: Der Bass beginnt, der Tenor giebt die Antwort, Takt 5, der Alt das Thema, Takt 9, der Sopran die Antwort, Takt 13.

Die zweite Gruppe beginnt, Takt 23, mit dem ein wenig verschleierten Eintritte des Themas im Alt:



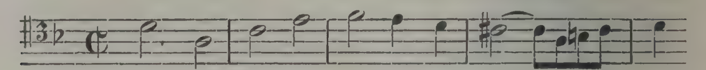
Der Sopran folgt, Takt 25, der Bass, Takt 32, der Tenor, Takt 38. Auch in dieser Gruppe wechseln die Eintritte von Thema und Antwort in durchaus regelmässiger Weise. Mit dem 45. Takte beginnt die dritte Gruppe; der Sopran bringt das Thema, der Alt die Antwort, Takt 49. Im 53. Takte führt der Bass die Antwort zuerst ein und bringt das Thema im 61. Takte abermals. Der Tenor giebt die Antwort, Takt 69, mit den in den ersten Takten synkopisch veränderten Noten:



Der letzte Eintritt des Themas ist im Sopran, Takt 79; die Fuge endigt Takt 84.

Der Contrapunctus 3

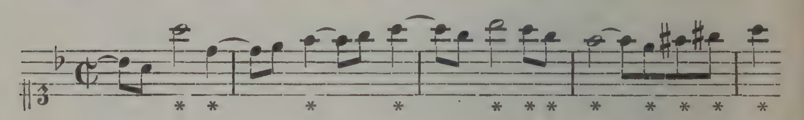
beginnt im Tenor mit dem Thema in Gegenbewegung:



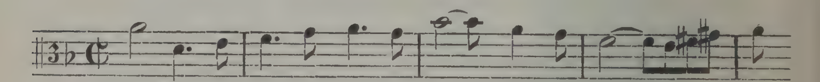
der Alt tritt im 5. Takte mit der Antwort ein. Der Contrapunkt des Tenors, welcher die im Alt enthaltene Antwort begleitet, kehrt durch die ganze Fuge bei jedem Eintritte des Themas oder der Antwort, wenn auch zuweilen ein wenig verändert, wieder; es ist ein »feststehender, gleichbleibender« Contrapunkt.

Die anderen Eintritte der ersten Gruppe folgen im 9. Takte im Sopran mit dem Thema, im Basse mit der Antwort.

Die zweite Gruppe der Stimmeintritte beginnt, Takt 23, im Sopran; das Thema ist folgendermaassen rhythmisch verändert:



Ich habe die Noten des umgekehrten Themas mit Sternchen (*) bezeichnet, da die bei den Synkopen eingeschobenen, die Haupttöne verbindenden Achtelnoten das Thema ein wenig verkleiden. Die Antwort auf diesen Eintritt des Soprans erfolgt im Tenor, Takt 29, in derselben Weise; der ursprüngliche Contrapunkt ist hier ein wenig verändert. Nach einem etwas längeren Zwischensatze führt wiederum der Sopran das Thema, nunmehr in seiner ersten Gestalt (ohne die eingeschobenen Achtelnoten und nicht synkopirt), Takt 43, ein; der Bass bringt in derselben Weise die Antwort, Takt 51. Der Alt zeigt uns, Takt 55, das Thema im geraden Rhythmus folgendermaassen verändert:

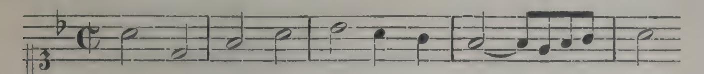


Der Sopran antwortet, Takt 58, in derselben Weise. Das Thema erscheint zum letzten Male, Takt 63, im Tenor so, wie der Alt es in der antwortenden Form im 5. Takte gebracht hatte. Sechs Takte, von denen vier einen Orgelpunkt bilden, beendigen mit dem 72. Takte die Fuge.

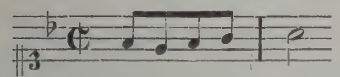
Der Contrapunctus 4

enthält eine Fuge von grösserer Ausdehnung, als die vorangehenden, und zeigt interessantere contrapunktische Complicationen.

Der Sopran beginnt mit dem Thema in Gegenbewegung, jedoch anders, als im Contrapunctus 3:*)



Der Alt giebt die Antwort, Takt 5; der Sopran begleitet mit einem Contrapunkt, welcher beim Eintritte des Themas im Tenor, Takt 11, im Alt, entsprechend transponirt, wieder erscheint. Diesen Contrapunkt finden wir beim Eintritt der Antwort im Basse, Takt 15, im Tenor ebenfalls wieder. Tenor und Bass zeigen in den Takten 15—19 das gleiche Bild, wie Sopran und Alt in den Takten 5—9. Die letztgenannten oberen Stimmen führen in den Takten 15—19 freie Contrapunkte. Die Schlussfigur des Themas



bietet den Stoff zu dem nun folgenden Zwischensatze von 8 Takten. Imitationen dieser Figur in gerader und entgegengesetzter Führung wechseln im Tenor und Bass durch 4 Takte und im Tenor und Alt durch weitere 4 Takte. Sopran und Alt geben in den ersten 4 Takten des Zwischensatzes, Takt 18—22, in Imitationen ein neues Motiv, welches späterhin in anderen Zwischensätzen theils in gerader Bewegung oder in der Umkehrung wieder erscheint und Imitationen der Schlussfigur des Themas begleitet. Man ersieht hieraus, dass der Grossmeister Bach das einmal in der strengen Fuge gegebene Material an Motiven in weiser Oekonomie benutzt und es im wesentlichen beibehält.

Die zweite Gruppe der Stimmeintritte beginnt im Sopran, Takt 27, der Alt giebt die Antwort, Takt 31, der Tenor nimmt das Thema, Takt 35, der Bass die Antwort, Takt 39, auf. Der folgende Zwischensatz, Takt 43 beginnend, ist dem ersten Zwischensatze nachgebildet und ähnelt ihm; die Stimmen sind hier aber im vierfachen Contrapunkte versetzt.

Mit dem 61. Takte fängt die dritte Gruppe an. Der Bass bringt das Thema, der Tenor, Takt 65, die Antwort; der Alt giebt das Thema, Takt 73, der Sopran die Antwort, Takt 77. Ein sehr langer Zwischensatz von 26 Takten folgt nunmehr; derselbe zeigt uns in seinen letzten vier Takten 102—105 die Takte 53—56 des zweiten Zwischensatzes mit im vierfachen Contrapunkte versetzten Stimmen.

*) Der Contrapunctus 3 zeigt zuerst die Umkehrung der Antwort des Themas, Contrapunctus 4 dagegen die Umkehrung des Themas in der ersten, ursprünglichen Gestaltung.

Die erste Engführung des Themas erfolgt in sehr gedrängter Weise, Takt 107. Der Tenor hebt das Thema auf dem ersten Viertel an, der Bass folgt mit der Nachahmung auf dem zweiten Viertel desselben Taktes in der unteren Terz mit synkopirten Noten. Die Takte 111—114 zeigen eine zweite Engführung; in dieser giebt der Sopran das Thema in synkopirten Noten, der Alt beginnt gleichzeitig eine Sexte tiefer mit der Nachahmung im geraden Rhythmus. Die Begleitung des Tenors und Basses ähnelt der des Soprans und Alts in den Takten 107 u. s. w. Diese Engführungen bilden die vierte Gruppe der Stimmeintritte.

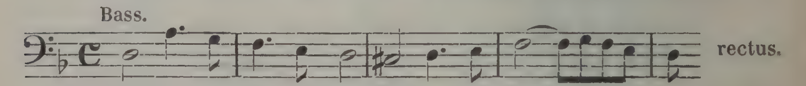
Nach einem Zwischensatze von 14 Takten (115 bis 129) hebt mit dem Takte 129 der Tenor das Thema nochmals an, der Alt giebt die Antwort, Takt 133, und endigt dieselbe, Takt 137, im vorletzten Takte der Fuge.

Der Contrapunctus 5

enthält eine »Gegenfuge«, das ist eine Fuge, in welcher wechselseitig das Thema in Gegenbewegung (per moto contrario), die Antwort in gerader Bewegung (per moto retto), oder auch umgekehrt das Thema in gerader, die Antwort in der Umkehrung gegeben wird.*) Im hier gegebenen Falle tritt der Alt mit der Umkehrung des Themas auf:



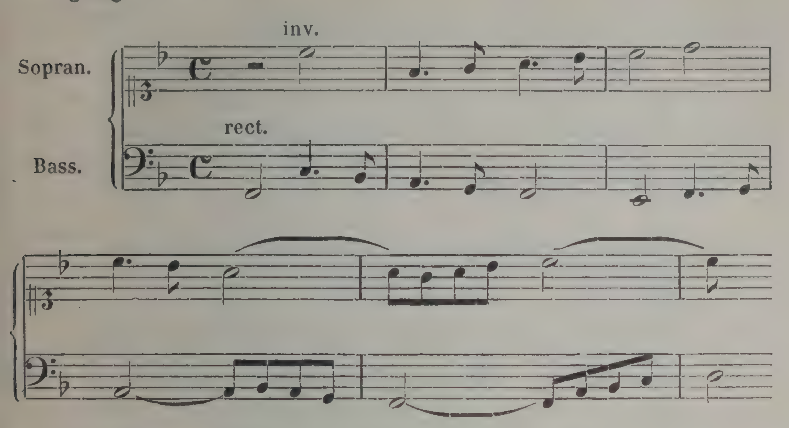
Der Bass tritt mit der Antwort schon im vierten Takte ein.



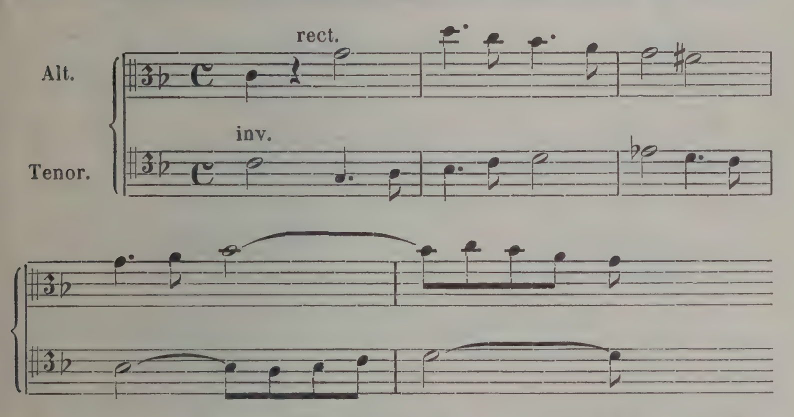
Der Tenor bringt das Thema in derselben Weise, wie es der Bass gegeben hatte (per moto retto), Takt 10, der Sopran antwortet (per moto contrario), Takt 17. Abermals tritt der Tenor mit dem Thema in der Dominante, *A*-moll, in gerader Bewegung, Takt 20, ein, der Bass antwortet in der Tonart der Tonica, *D*-moll, in der Umkehrung, Takt 13. Der Alt bringt das Thema in der Tonart der Tonart der Tonica, Takt 26. Die Takte 30—33 enthalten eine kurze Überleitung nach *F*-dur. Dieselbe ist aus Imitationen der Schlussfigur des Themas gebildet.

*) Eine andere Form der Gegenfuge giebt Thema und Antwort zuerst in gerader Bewegung, darnach aber Thema und Antwort in zwei anderen Stimmen in der Umkehrung.

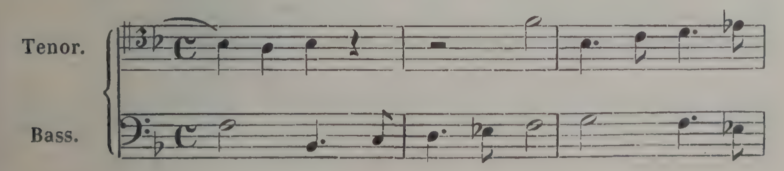
In den Takten 33—37 ist eine höchst interessante Engführung zwischen Bass und Sopran enthalten, die Mittelstimmen begleiten diese Zusammenführung vom Thema in gerader und umgekehrter Bewegung:

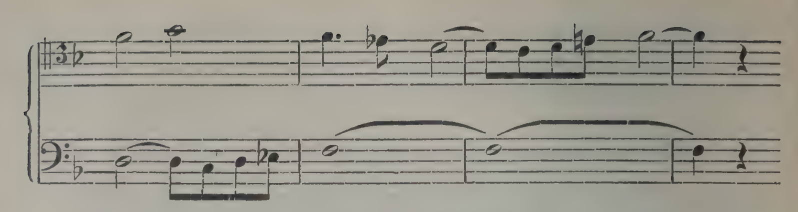


Die Takte 41—45 zeigen eine zweite Engführung zwischen Tenor und Alt; Sopran und Bass begleiten die thematischen Stimmen:

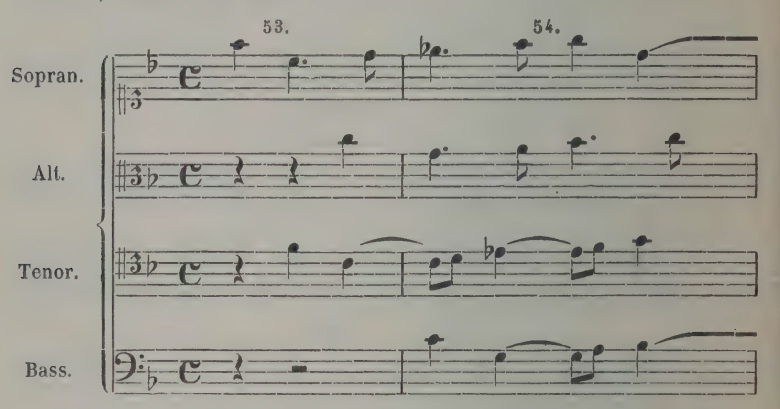


Eine dritte Stretta findet man in den Takten 47 bis 53. Der Bass bringt das Thema per moto contrario; ihm folgt ein und einen halben Takt später der Tenor im Canon all' Ottava:

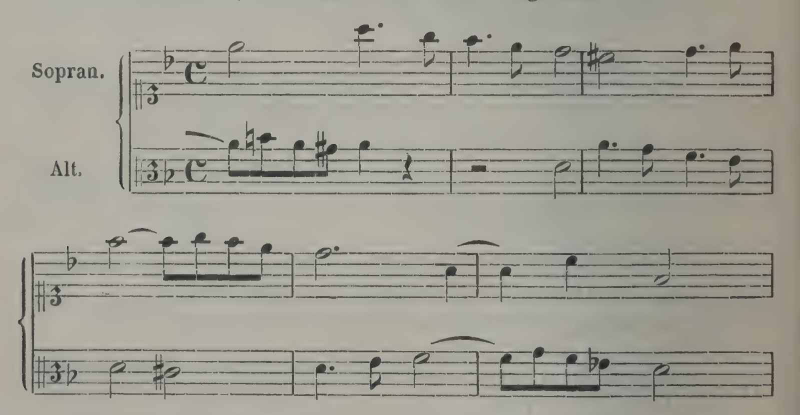




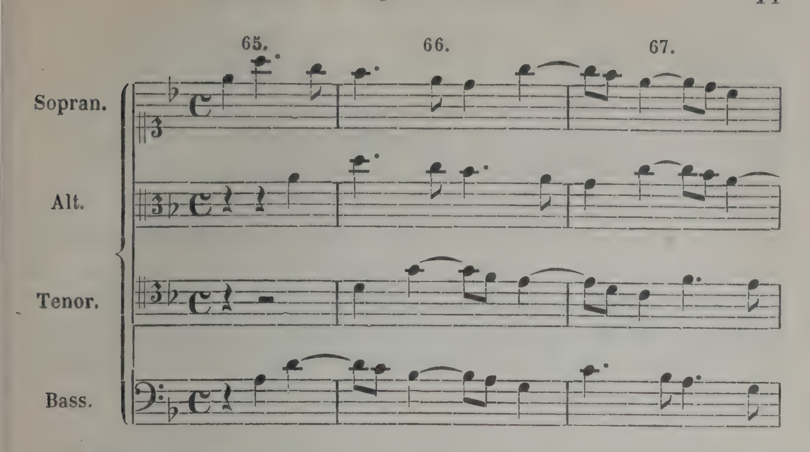
Die oberen Stimmen füllen mit den begleitenden Contrapunkten die Harmonie. Die Takte 53—56 geben einen kurzen vierstimmigen Canon, dessen sechs erste Noten dem Thema (per moto contrario) entnommen sind:



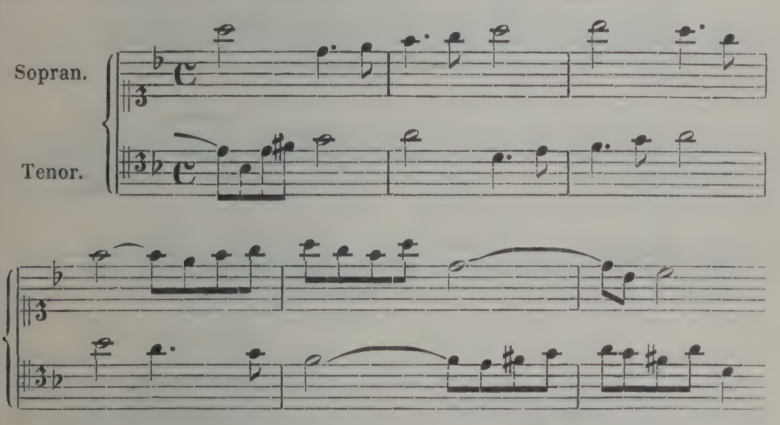
Eine andere canonische Engführung bilden Sopran und Alt in den Takten 57—62; die unteren Stimmen begleiten.



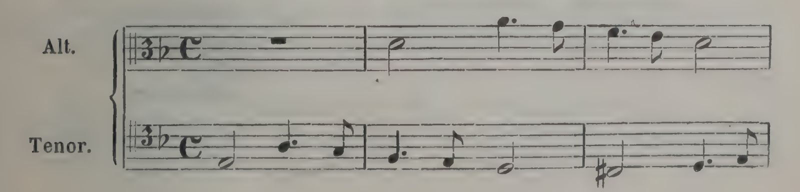
Die in den Takten 65—68 enthaltene Imitation zeigt eine den Takten 53—57 entsprechende Gestalt; das Motiv des Themas ist aber diesmal in gerader Bewegung gegeben.

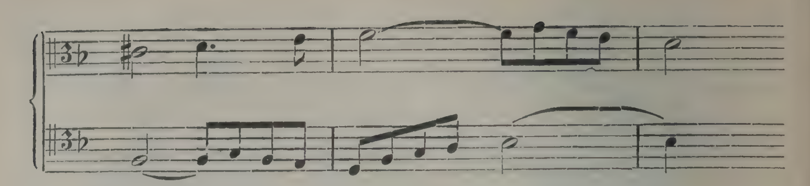


Sopran und Tenor bilden einen Canon all' Ottava in den Takten 69—74; das Thema ist per moto con contrario gegeben; Alt und Bass sind begleitende Füllstimmen:



In Takt 77 bringt der Tenor das Thema in der antwortenden Form; Takt 78 folgt der Alt mit dem Thema in der ersten Gestalt. Mit Ausnahme der ersten Note, welche in diesem Falle verändert wird, bilden diese beiden Stimmen wiederum einen Canon all' Ottava; die äusseren Stimmen begleiten mit freien Contrapunkten:





Die letzten fünf Takte der Fuge zeigen das Thema (per moto retto) im Alt und im Basse (per moto contrario) in Noten von gleichem Werthe gleichzeitig eintretend, Takt 86. Beide Stimmen treten als fünfte und sechste Stimme zu den vier bislang vorhandenen; diese Engführung beendigt die Fuge mit dem sechsstimmigen *D*-dur Accorde:

86. 87.

Sopran.

Alt.

Th. (retto)

Tenor.

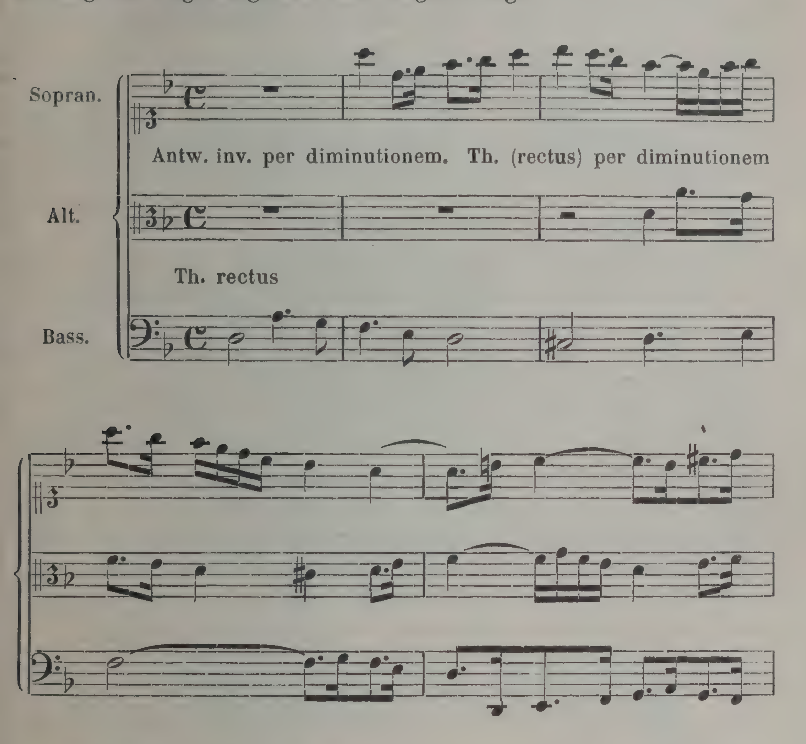
Th. (inverso)

Bass.

88. 89. 90.

Der Contrapunctus 6, a 4, in stile francese.

Bach hat, wie die Handschrift der königlichen Bibliothek in Berlin zeigt, der sechsten Fuge diesen Titel gegeben. Wie schon weiter oben gesagt wurde*), giebt diese Fuge das Thema per moto retto e contrario in Noten von verschiedenem Werthe. Schon der Anfang der Fuge zeigt uns eine Engführung:

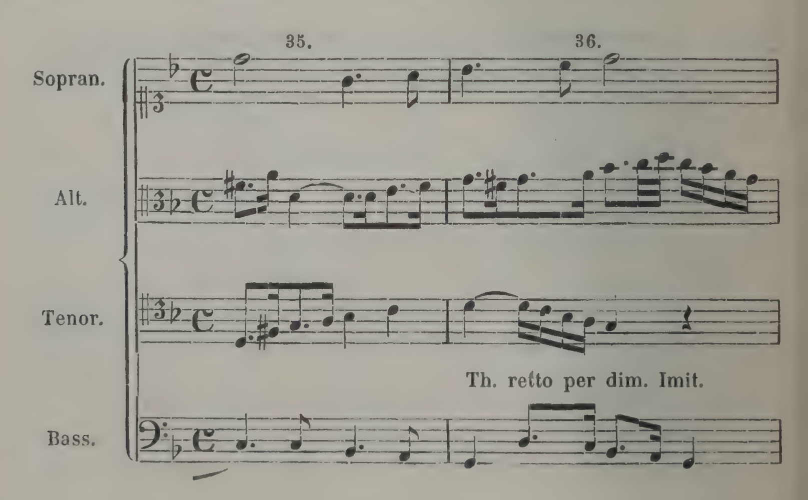


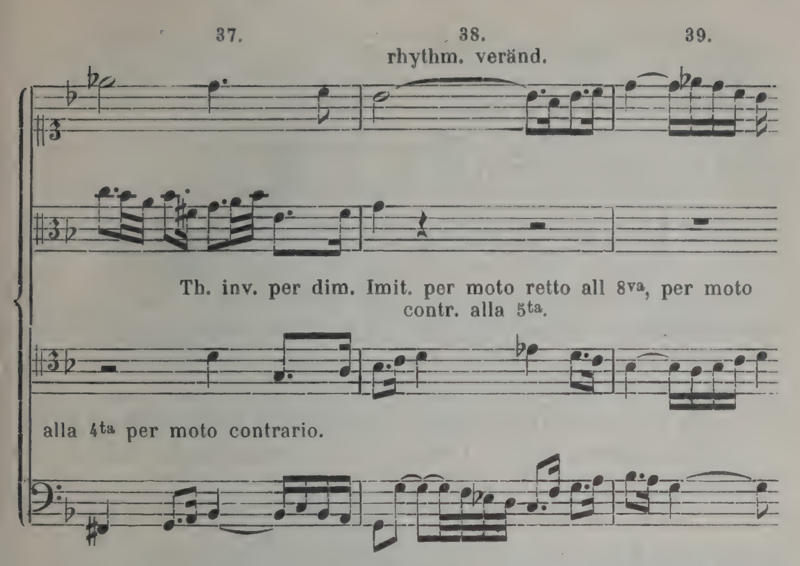
Der Tenor giebt, Takt 7, die Antwort (inversus per dim.); der Alt bringt, Takt 8, das Thema (rectus) in den grösseren ursprünglichen Notenwerthen. Der Sopran antwortet, Takt 10 (rect. per dimin.). Die Takte 13 und 14 enthalten eine kurze Überleitung von *A*-moll nach *D*-moll. Mit dem 15. Takte tritt der Bass ein; er giebt das Thema inversus et per diminutionem; die Antwort erfolgt, Takt 16, in Noten des grösseren Werthes (rectus). Auf dem dritten Viertel desselben Taktes erscheint auch der Sopran schon wieder, und zwar mit dem Thema inversus et per diminutionem.

*) Man sehe Nr. 4 der Classificirungstabelle der Fugen pag. 113 (Nr. 4).

Sowie der Tenor das im 16. Takte begonnene Thema (rect.) auf dem ersten Viertel des 20. Taktes beendigt hat, erfasst er die Umkehrung des Themas auf dem drittel Viertel desselben Taktes; er beendet dieselbe im 24. Takte. Nunmehr intonirt, nach *F*-dur überleitend, der Alt das Thema (rect.), Takt 25, der Tenor folgt, Takt 26, mit der Antwort (invers. et per dimin.). Die Takte 29 und 30 enthalten die Überleitung nach *D*-moll. Abermals erscheint, Takt 31, das Thema (rectus) im Tenor, die Antwort (inversus et per dimin.), Takt 32, im Alt. Alle diese Engführungen bilden kleine zweistimmige Canons; sie werden von den anderen Stimmen mit Contrapunkten begleitet, die sich im Wesentlichen ähneln, aber nicht gleichbleibende sein können, da die Canons unter sich verschiedenartig sind, je nachdem die nachahmende Stimme in einem oder dem anderen Intervalle, nach grösserem oder geringerem Zeitraume, per moto retto oder contrario folgt.

Die Takte 35—39 zeigen eine Engführung von Sopran, Bass und Tenor in canonischer Weise, und zwar so, dass der Tenor dem Sopran nach $2^1/_2$ Takten in der Verkleinerung im Intervalle der Octave in gerader Bewegung, gleichzeitig aber dem einen Takt nach dem Soprane eintretenden Basse in Gegenbewegung im Intervalle der Quinte nachahmt. Die Nachahmung, welche der Bass anhebt, ist gegen den Sopran in der Verkleinerung und Gegenbewegung im Intervalle der Quarte gehalten. Der Alt begleitet die Takte 35—38 mit einem freien Contrapunkte; hier bricht der Bass, Takt 38, ab, ohne die Schlussfigur des Themas zu bringen und wird freie, begleitende Stimme. Des besseren Verständnisses halber führen wir die Takte 35—39 hier an:



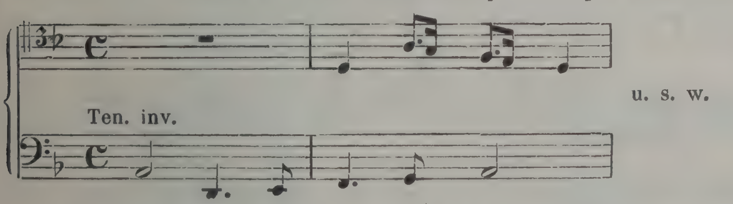


Eine nur zweistimmig vom Bass und Sopran gehaltene Überleitung führt nach *B*-dur; in dieser Tonart nimmt der Alt das Thema auf, begleitet von den freien Stimmen des Sopranes und Basses.

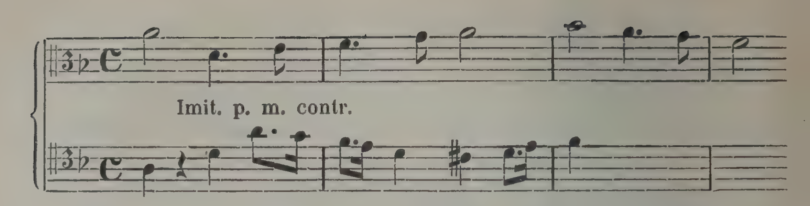
Die Takte 44—47 führen nach *D*-moll zurück. Mit Takt 47 beginnt wiederum eine Engführung zwischen Bass und dem einen Takt später in der Gegenbewegung und Verkleinerung eintretenden Tenor. Die imitirenden Stimmen werden vom Sopran und Alt begleitet.

Dieselbe Imitation finden wir zwischen Alt und Tenor in den Takten 58—61; aber hier ist die Entfernung, in welcher der Tenor nachahmt, um die Hälfte verkürzt. Die Erstere beginnt in den Takten 46 und 47 folgendermaassen:





Die Nachahmung, in den Takten 58 beginnend, zeigt das folgende Bild der imitirenden Stimmen, welche vom Sopran und Bass begleitet werden:

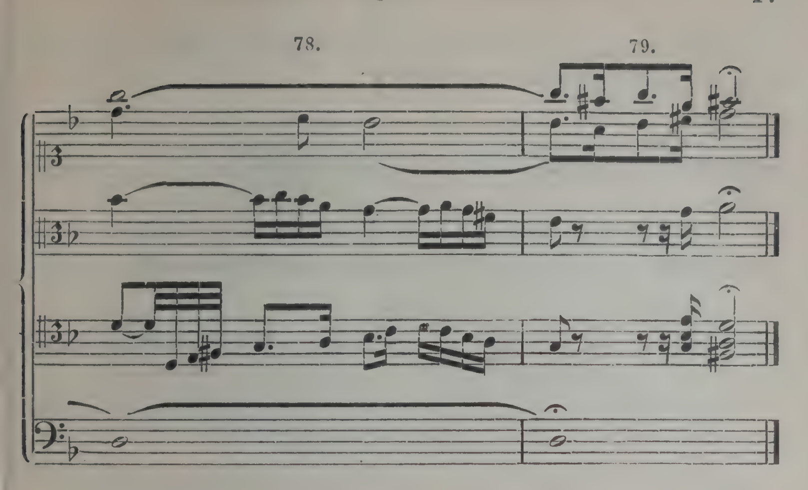


Die Takte 63—68 bringen das Thema in gerader Bewegung und verkleinert im Tenor; der Sopran folgt, Takt 64, mit dem Thema in gerader Bewegung in doppelt so grossen Noten, der Alt tritt gleichfalls mit dem Thema in gerader Bewegung, aber per diminutionem im 65. Takte dazu; der Bass begleitet diese Engführung, welche Takt 68 endet.

Das Ende der Figur wird oberhalb eines Orgelpunktes durch die nachstehende, in den Takten 74—79 enthaltene, Engführung gebildet:

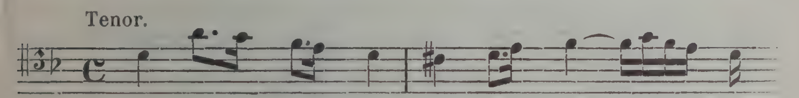
74. 75.
Th.
Th.

76. 77.
freie Stimme
Th.

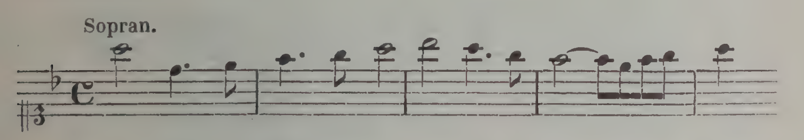


Der Contrapunctus 7, a 4 per Augment[ationem] et Diminut[ionem]*)

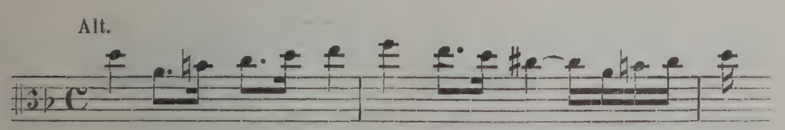
giebt das Thema des Contrapunctus 6 per moto retto e contrario in Noten von dreierlei verschiedenen Werthen. Der Tenor beginnt:



Der Sopran giebt die Antwort, Takt 2 (per moto contrario e per aumentazione):



Der Alt führt das Thema (per moto contrario e per diminuzione), Takt 3, ein:

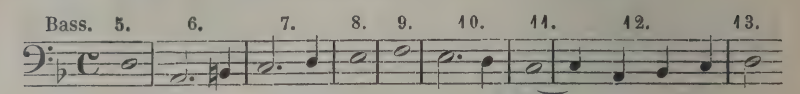


Die Eintritte des Alts, Takt 7 (rect.), und des Tenors, Takt 9 (inv.); sind per diminutionem.

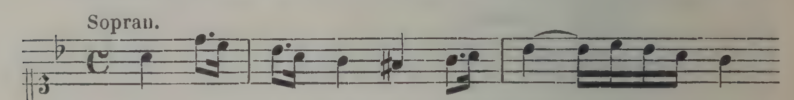
---

*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 8.

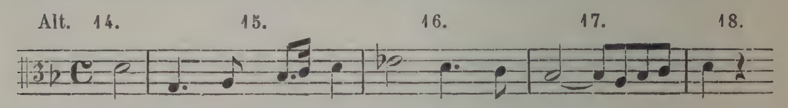
Der Bass beginnt, Takt 5 (inv.); er bringt die Noten des Themas in folgender Weise vergrössert:



Der Bass endigt, Takt 13; in der Hälfte dieses Taktes tritt der Sopran ein; er bringt das Thema (per moto retto) in kleinen Noten:



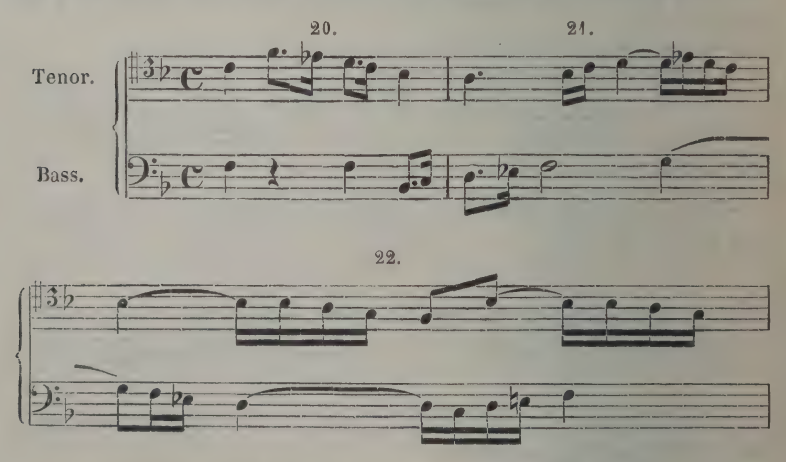
Der Alt beantwortet den Eintritt des Soprans im folgenden Takte in motu contrario per augmentationem:



Der Tenor tritt Takt 17 ein:



Der 20. Takt zeigt den Eintritt des Tenors mit dem Thema; der Bass giebt nach zwei Vierteln die Antwort in Gegenbewegung:



Der Alt tritt im 23. Takte ein; er giebt das Thema per moto retto e per diminuzione. Der Tenor folgt nach einem Viertel in

doppelter Vergrösserung (𝅗𝅥. gegen 𝅘𝅥𝅮) in gleichfalls gerader Bewegung. Der Sopran giebt, auf dem dritten Viertel des 24. Taktes eintretend, die Antwort. Der Tenor beendigt, Takt 31, die Engführung, in welcher auch der Bass, Takt 28, mit dem Thema in gerader Bewegung eintritt, nach sechs Vierteln vom Alt im Canon in der Octave gefolgt. Der Alt endigt auf dem dritten Viertel des 31. Taktes. Nun folgt in den Takten 32—34 ein kleiner Zwischensatz, an welchen sich die Eintritte des Themas in der Vergrösserung (𝅝 gegen 𝅘𝅥) im Alt, Takt 35, per moto contrario, im Tenor, Takt 36, in der Vergrösserung (𝅗𝅥 gegen 𝅘𝅥) in gerader Bewegung und im Sopran, Takt 38, in gerader Bewegung (in gleichartig vergrösserten Noten) anreihen. In den Takten 42—44 geben Sopran und Alt in canonischer Nachahmung (all' Ottava) das Thema in Gegenbewegung.

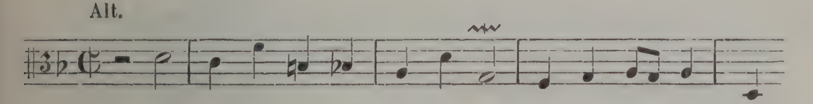
Nunmehr hebt der Alt, Takt 45, das Thema in gerader Bewegung an; nach fünf Vierteln folgt ihm der Tenor in Gegenbewegung.

Der letzte Eintritt des Soprans mit dem Thema in der Vergrösserung (𝅝 gegen 𝅘𝅥) und in gerader Bewegung zeigt sich Takt 50. Der Alt folgt, Takt 51 (per moto contrario e per diminuzione), und nimmt das Thema im 54. Takte nochmals (per moto retto e per diminuzione) auf. Im 56. Takte gesellt sich ein zweiter Sopran mit einer freien Stimme zu dem das Thema führenden und Takt 58 beendigenden ersten Soprane. Die Fuge endet mit Takt 61.

Der Contrapunctus 8, a 3*)

ist eine Doppelfuge für Sopran, Alt und Bass. Das erste Thema ist neu und wird durch 90 Takte allein durchgeführt, das zweite Thema tritt im 94. Takte ein und wird bis zum Takte 135 ebenfalls allein durchgeführt; erst im Takte 147 treten beide Themen zusammen auf.

Der Alt beginnt die Fuge:
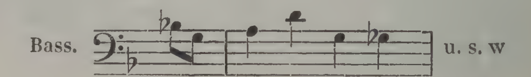


Die Antwort des Basses, Takt 6, erfolgt hier in ganz buchstäblicher Weise. Das *A*, die erste Note des dritten Taktes, die Quinte (Dominante) der Tonart, tritt erst im Verlaufe des Themas auf; sie

*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 9.

ist hier weder besonders hervorstechend, noch das Thema charakterisirend. Aus diesem Grunde bringt die Antwort des Basses im 8. Takte die Note *E*.

Der Sopran nimmt das Thema, Takt 11, auf; er wird im Basse von einem Contrapunkte begleitet, der dem des Altes vom 5. bis 10. Takte entspricht. Nach einem Zwischensatze von fünf Takten entsteht eine nicht vollkommen ausgeführte Stretta zwischen Alt, Takt 21 beginnend, und Bass, Takt 22 folgend. Diese Engführung beendet der Alt auf dem ersten Viertel des 25. Taktes. Die Takte 28—30 enthalten den Anfang des Themas; der im Alt begleitende Contrapunkt entspricht rhythmisch dem von Anfang der Fuge auftretenden Contrappunto costante (feststehenden, gleichartig wiederkehrenden Contrapunkte). Das *G* des Themas (Takt 3) ist hier durch die zwei Viertel *cis* und *c* (Takt 30, drittes und viertes Viertel) beantwortet.

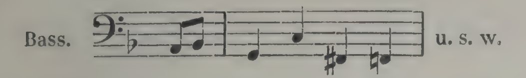
Im 35. Takte bringt der Bass das Thema; er wird von den beiden oberen Stimmen mit »freien« Contrapunkten begleitet. Der Sopran nimmt das Thema im 39. Takte auf, begleitet im Alt von einem neuen Contrapunkte, der ebenfalls bei dem Eintritte des Basses mit dem Thema, Takt 43, im Soprane wiederkehrt und auch bei anderen Eintritten des Themas sich als feststehender, gleichartiger Contrapunkt erweist. In derselben Weise ist der Eintritt des Themas im Alt, Takt 49, von dem zweiten feststehenden Contrapunkte begleitet. Der Zwischensatz der Takte 54—59 zeigt Imitationen der Schlussfigur des zweiten Contrapunktes. Das Thema tritt von Neuem im Sopran im 61. Takte ein; der Alt begleitet mit dem zweiten Contrapunkte. In Takt 67 führt der Bass das Thema ein, verändert dabei die erste Note *B* in zwei Achtel *B* und *G* folgendermaassen:



Der zweite Contrapunkt ist im Sopran gegeben, der Alt ist freie Stimme.

Nun folgt ein Zwischensatz von acht Takten, der Anspielungen auf das Thema und auf den zweiten Contrapunkt enthält. Darnach erscheint das Thema, Takt 79, wieder im Alt; der zweite Contrapunkt ist im Basse gegeben. Der Alt giebt aber nur die ersten acht Noten des Themas und übernimmt alsdann den zweiten Contrapunkt, um das Thema, welches Takt 81 im Sopran eintritt, zu begleiten. Das Thema endigt Takt 85.

Die Takte 88—90 zeigen einen Theil des Themas. Die erste Note desselben ist in zwei Achtel folgendermaassen verändert:
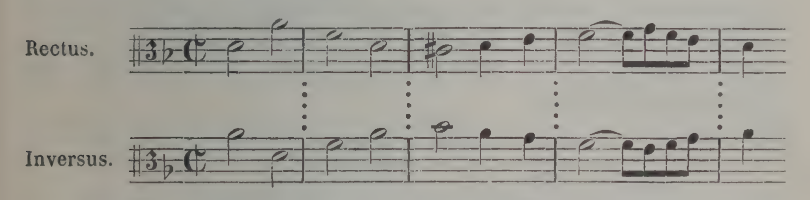


Die anderen Noten des Themas sind unverändert; die oberen Stimmen enthalten den zweiten Contrapunkt.

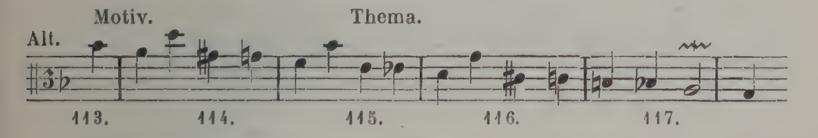
Nunmehr tritt nach einem Zwischensatze von drei Takten das zweite Thema, Takt 94, im Alt ein, begleitet im Basse von dem zum ersten Thema gegebenen feststehenden Contrapunkte. Unschwer erkennt man in den folgenden Noten:



das Thema der ersten Fuge:
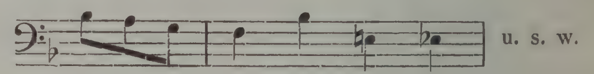


Die Antwort des Basses erfolgt Takt 99 und wird vom zweiten Contrapunkte begleitet; sie endet Takt 103. Der Sopran übernimmt, Takt 105, das Thema. Das Anfangsmotiv des ersten Themas geht dem Eintritte desselben voraus:



Im Takte 125 tritt dasselbe Thema im Alt und Bass zugleich im Contrapunkt der Decime ein und wird vom zweiten feststehenden Contrapunkte begleitet. Das erste Thema findet man in den Takten 131—135 im Basse wieder; der zweite Contrapunkt begleitet dabei im Alt.

Nach einem längeren Zwischensatze erscheinen beide Themen zusammengeführt; der Sopran intonirt das erste Thema im 147. Takte, der Bass folgt, Takt 148, mit dem zweiten Thema. Diese Engführung der beiden Themen wird vom Alt mit dem zweiten

Contrapunkte begleitet. Die Takte 152—156 zeigen die Umkehrung der vorangegangenen Takte im dreifachen Contrapunkte. Der Alt bringt, Takt 152, das erste Thema, der Sopran übernimmt das zweite, der Bass den Contrapunkt. Eine andere Versetzung der Stimmen im dreifachen Contrapunkte findet man in den Takten 158—162. Diesmal hat der Bass das erste Thema, dessen erste Note *G* hier nur ein Achtel ist (wenn man nicht das dem *G* vorangehende Achtel *A* als Anfangsnote des Themas annehmen will; die einleitende Figur



liesse diese Annahme zu). Der Alt führt das zweite Thema, der Sopran begleitet mit dem zweiten Contrapunkte.

Vergleicht man die Takte 170—175 mit den Takten 182—187, so findet man in den Letzteren eine interessante Umkehrung der Erstgenannten. Beide Themen und der zweite Contrapunkt sind in den erwähnten Takten combinirt. Die Takte 182—187 zeigen die Versetzung von Sopran und Bass im doppelten Contrapunkte, bei welcher der Alt in die höhere Octave gesetzt ist. Man sehe das nachstehende Excerpt:

170. 171. 172.
Thema 2.
Sopran.
Contrapunkt 2.
Alt.
Thema 1.
Bass.

173. 174. 175.
Schluss des Thema 2.
Ende der Umkehr.
Schluss des Thema 1.

182. 183. 184.

Thema 1.

Sopran.

Contrapunkt 2.

Alt.

Thema 2.

Bass.

185. 186. 187. 188.

Schluss des Thema 1. Schluss der Fuge.

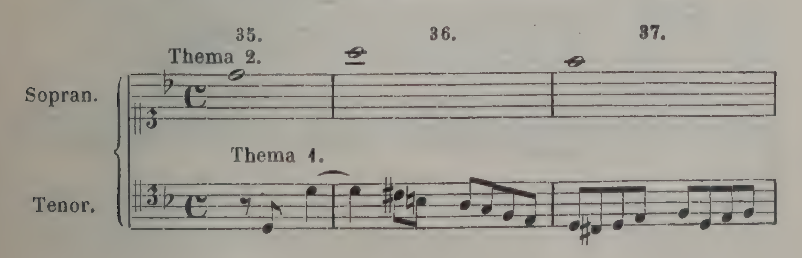
Ende der Umkehr.

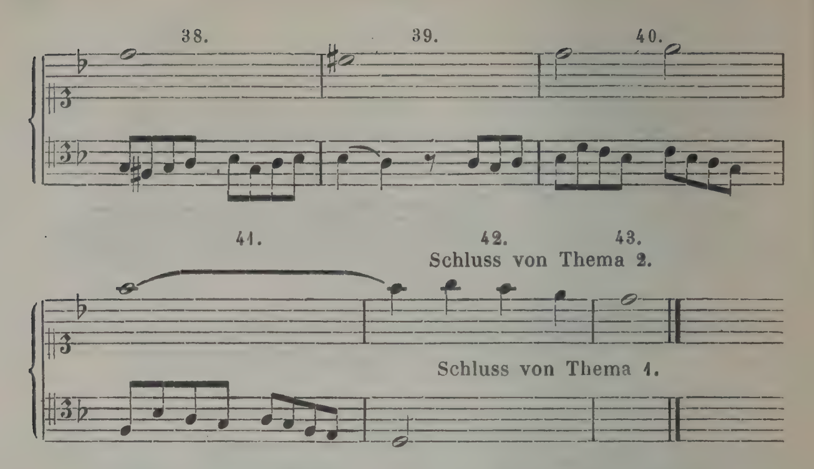
Schluss des Thema 2.

Der Contrapunctus 9, a 4 alla Duodecima

ist eine vierstimmige Doppelfuge, deren zweites Thema in den Takten 35—43 erscheint; es ist das Originalthema des Contrapunctus 1 per augmentationem. Da das erste Thema die beträchtliche Ausdehnung von acht Takten hat, so giebt Bach nur eine Gruppe von Eintritten und Beantwortungen dieses Themas. Der Alt führt das Thema, Takt 1—8, ein, der Sopran giebt die Beantwortung, Takt 8—15. Der Bass führt das Thema, Takt 14—22, der Tenor die Antwort, Takt 22—29.

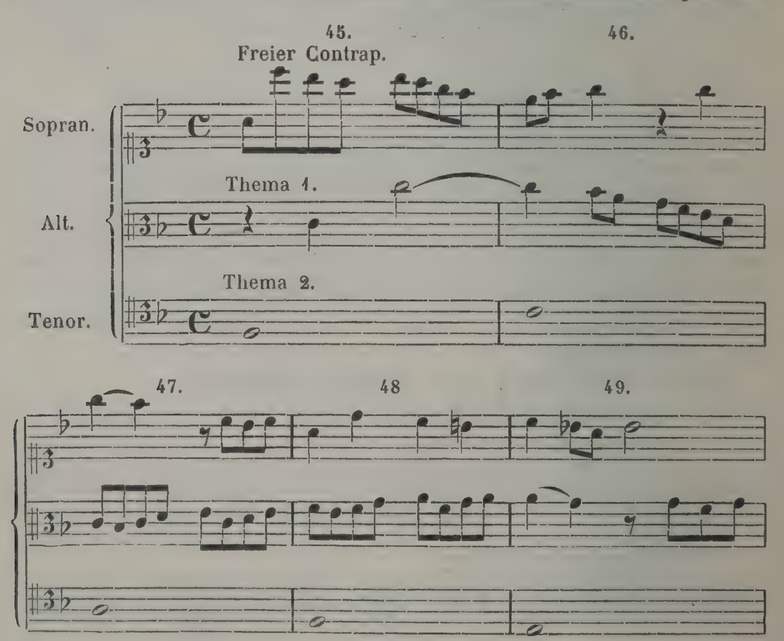
Im 35. Takte treten beide Themen zusammen:

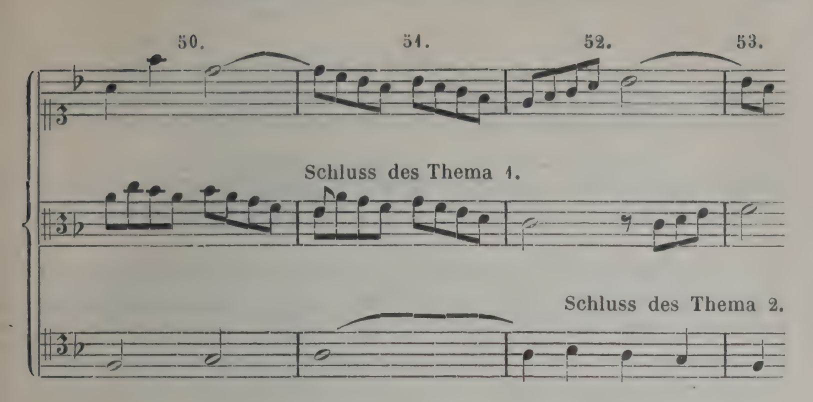




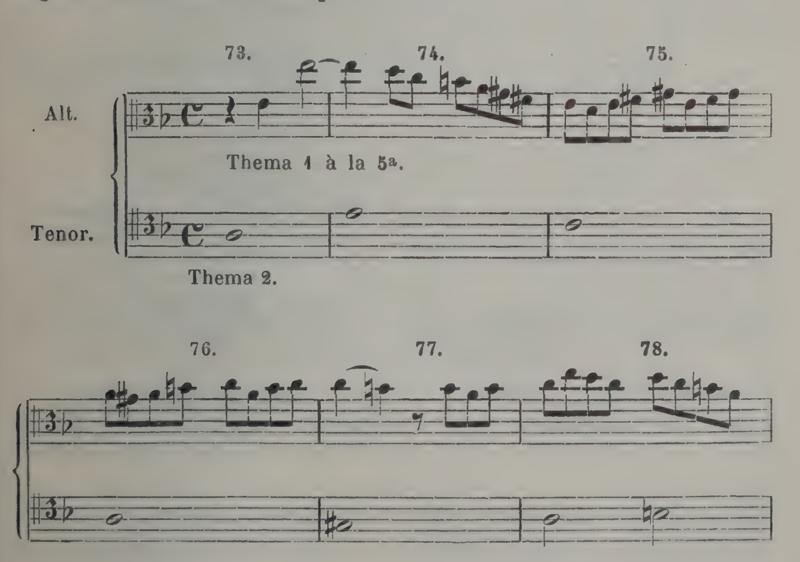
Der Alt allein begleitet mit einem Contrapunkte, der dem Contrapunkte des Soprans in den Takten 16, 17, 18 nachgebildet erscheint; der Satz bleibt von Takt 36—58 dreistimmig; der Bass pausirt.

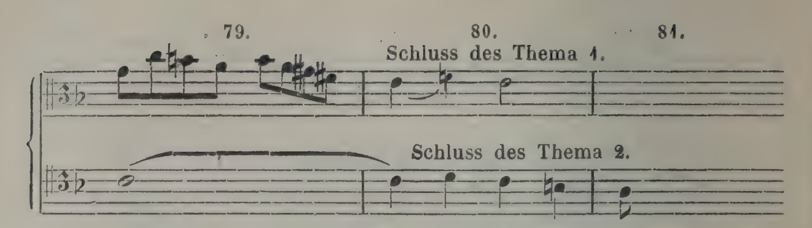
Die Beantwortung des Eintrittes der beiden Themen ist in den Takten 45—53 enthalten. Der Alt hat das erste, der Tenor das zweite Thema; der Sopran begleitet mit einem freien Contrapunkte.





Ein anderer Eintritt der beiden Themen beginnt mit Takt 59. Hier intonirt der Alt das zweite Thema, der Bass tritt nach 22 Taktpausen auf dem zweiten Viertel des 59. Taktes mit dem ersten Thema ein; der Tenor pausirt, nur der Sopran begleitet die beiden Unterstimmen mit einem freien Contrapunkt, der jedoch den früheren Contrapunkten ähnlich ist. Diese Engführung endigt Takt 67; an sie reiht sich ein kurzer dreistimmiger Zwischensatz von drei Takten. Nachdem die Fuge während 36 Takten nur dreistimmig geführt war, treten nunmehr alle vier Stimmen gleichzeitig, Takt 73, ein. Der Tenor giebt das zweite Thema, der Alt das erste im Contrapunkt der Dominante (alla duodecima), Sopran und Bass begleiten mit freien Contrapunkten:





Die Takte 80—88 enthalten einen dreistimmigen Zwischensatz, der in interessanten Imitationen von *A*-moll nach *D*-moll zurückführt. Mit dem 89. Takte wird der Satz wieder vierstimmig. Der Bass intonirt das zweite Thema, der Sopran das erste; die beiden Mittelstimmen begleiten:

89. 90.

Sopran.

Thema 1 (alla 12ma.)

Alt.

Cpt.

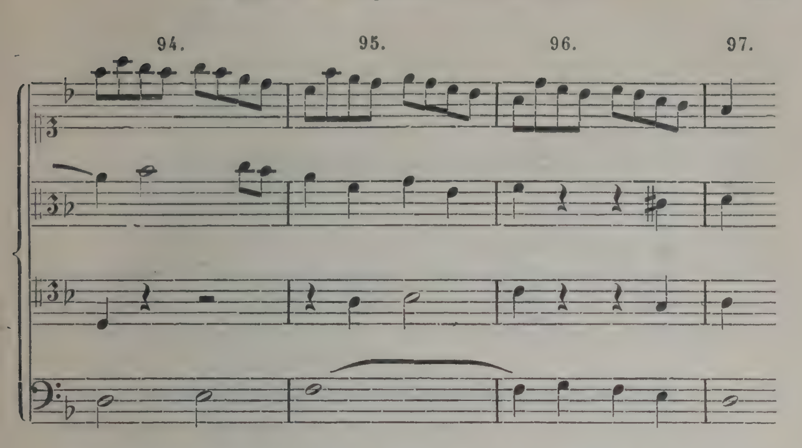
Tenor.

Cpt.

Bass.

Thema 2.

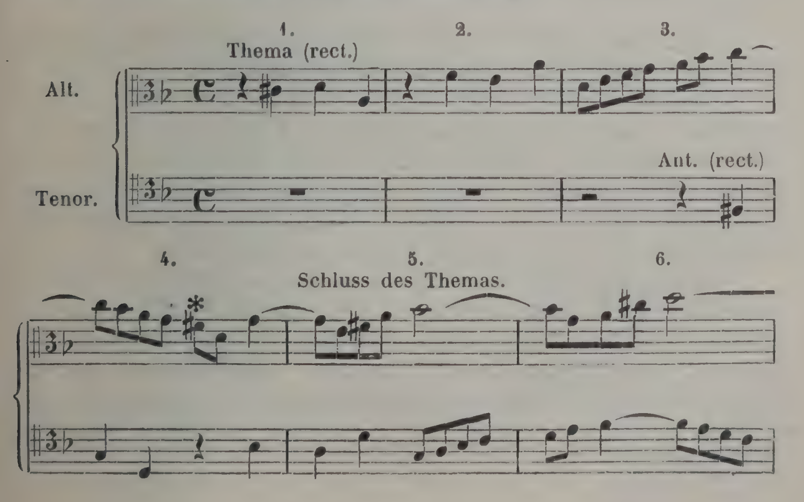
91. 92. 93.

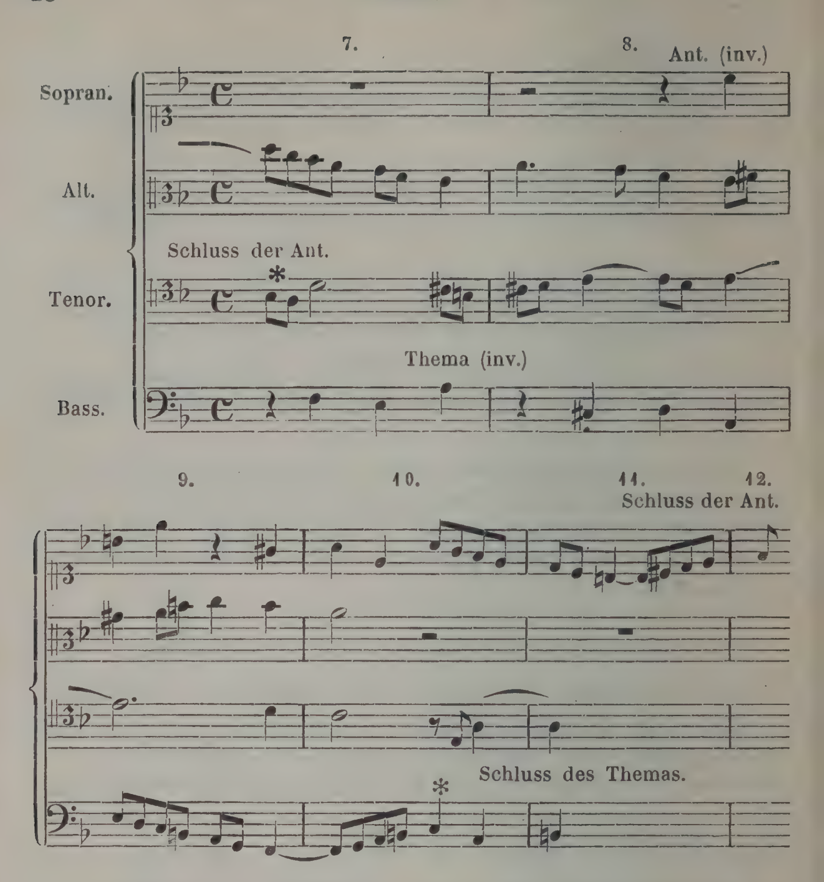


Nach einem überleitenden Takte führt der Tenor das zweite Thema, der Alt das erste (alla duodecima) in *G*-moll, Takt 99—106. Ein längerer Zwischensatz bereitet die letzte Engführung der beiden Themen im Alt und Tenor, Takt 119—127, vor; die Fuge schliesst mit Takt 130.

Der Contrapunctus 10, a 4 alla decima

ist eine Doppelfuge. Die erste Gruppe enthält das erste Thema im Alt (rectus), die Beantwortung im Tenor (rectus); der Bass giebt das Thema (inversus), der Sopran ebenso die Antwort (inversus). Alle diese Stimmeintritte folgen so gedrängt, dass die erste Gruppe schon mit dem ersten Viertel des 12. Taktes endet, obschon das Thema die Ausdehnung von vier Takten hat:





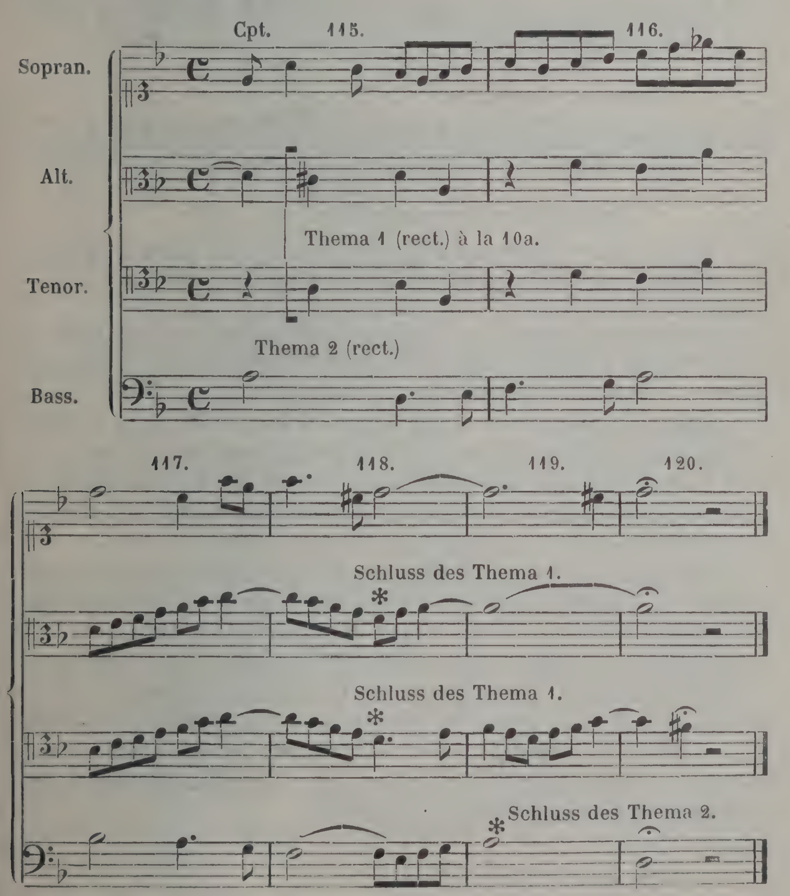
Die Takte 14—18 enthalten bereits eine sehr gedrängte Engführung zwischen Alt (rectus) und Tenor (inversus).

Das zweite Thema erkennen wir als das Thema des Contrapunctus 5. Im Contrapunctus 10 tritt es, Takt 23, im Sopran ein; der Alt antwortet, Takt 24—26, nur mit den ersten Noten des Themas und überlässt dem Tenor die vollständige Beantwortung in den Takten 26—30. Ein anderer Eintritt des Themas findet sich im Bass, Takt 31, die Antwort des Alts erfolgt Takt 34.

Die beiden Themen treten im 44. Takte vereint auf, der Alt giebt das zweite Thema (rectus), der Tenor das erste (rectus); sie werden von den Contrapunkten des Soprans und des Basses begleitet. Diese Periode endigt Takt 48. Daran reihen sich die weiteren Zusammenführungen beider Themen (rectus) im Alt und Bass in den Takten 52—56 und im Sopran und Tenor (rectus) in den Takten 66—70.

Nunmehr geben Sopran und Alt, Takt 75, das zweite Thema (alla decima), während gleichzeitig der Bass das erste Thema anstimmt; der Tenor begleitet mit einem freien Contrapunkte. Diese Engführung endet Takt 79. In den Takten 85—89 sieht man das erste Thema von Sopran und Alt im doppelten Contrapunkt der Decime geführt, wobei gleichzeitig der Bass das zweite Thema giebt; auch hier ist der Tenor begleitende Stimme. Eine andere Combination des ersten Themas (Tenor und Bass, rectus alla decima) und des zweiten (Sopran, rectus) mit einem freien Contrapunkte des Alts begleitet, erstreckt sich über die Takte 103—107. Alle diese Engführungen sind durch Zwischensätze mit besonders interessanten Nachahmungen verbunden.

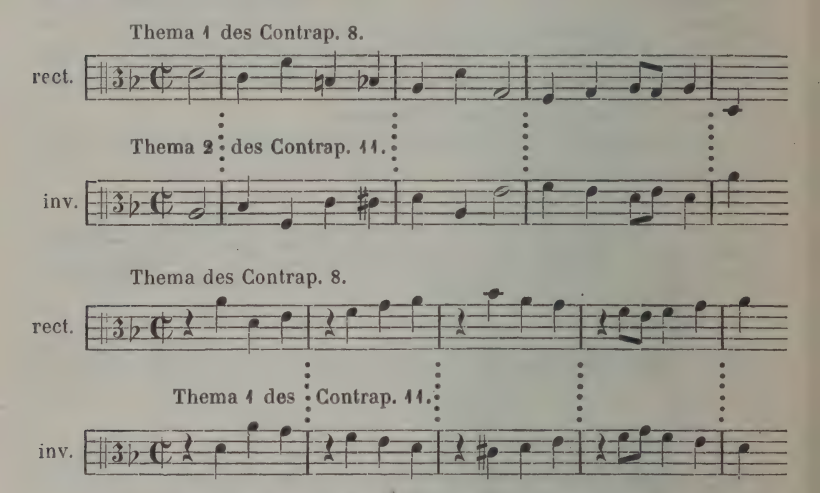
Am Schlusse der Fuge finden wir die nachstehende Engführung in den Takten 115—119:



Der Contrapunctus 11 (a 4)*)

ist abermals eine Fuge mit zwei Themen; das erste derselben ist die Umkehrung des zweiten, im Contrapunctus 8 enthaltenen. Das zweite Thema dieser Fuge (Nr. 11) erweist sich als die Umkehrung des ersten Themas aus Contrapunctus 8.

Der besseren Veranschaulichung halber führe ich die beregten Themen nachstehend an:



Die erste Gruppe der Stimmeintritte zeigt eine bei Bach nur sehr selten vorkommende Ausnahme in der Beantwortung des Themas. Takt 5 antwortet der Alt und Takt 13 der Tenor in der Art, dass die Dominante *A* der Tonica *D* buchstäblich, d. i. Quinte mit Quinte, nachahmt. Man findet bei der Antwort denselben Sprung von *A* zu *E*, obgleich die Dominante *A* hier die zweite Note des Themas, gleichzeitig die höchste, hervorstechendste und dadurch dasselbe wesentlich charakterisirende ist.

Die Stimmen folgen in der Art, dass der Alt das Thema in den Takten 1—5 giebt, der Sopran antwortet Takt 5—9, der Bass führt das Thema, Takt 9—13, der Tenor die Antwort, Takt 13—17. Ein Zwischensatz, welcher Imitationen des letzten Taktes vom Thema enthält, führt nach vier Takten zum Eintritte des Soprans, der das Thema in den Takten 22—27 bringt, in welchem Takte der Alt das zweite Thema einführt. Für dieses Thema ist ein gleichbleibender Contrapunkt (Cpt. cost.) gegeben, der abwechselnd vom Sopran in den Bass und umgekehrt überspringt:

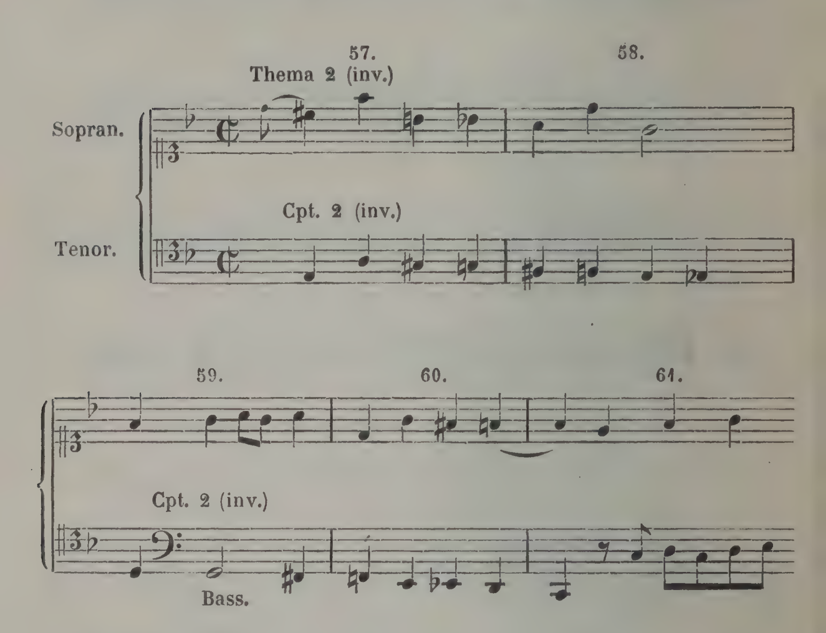
---

*) Nach dem Berliner Autograph Nr. 10.

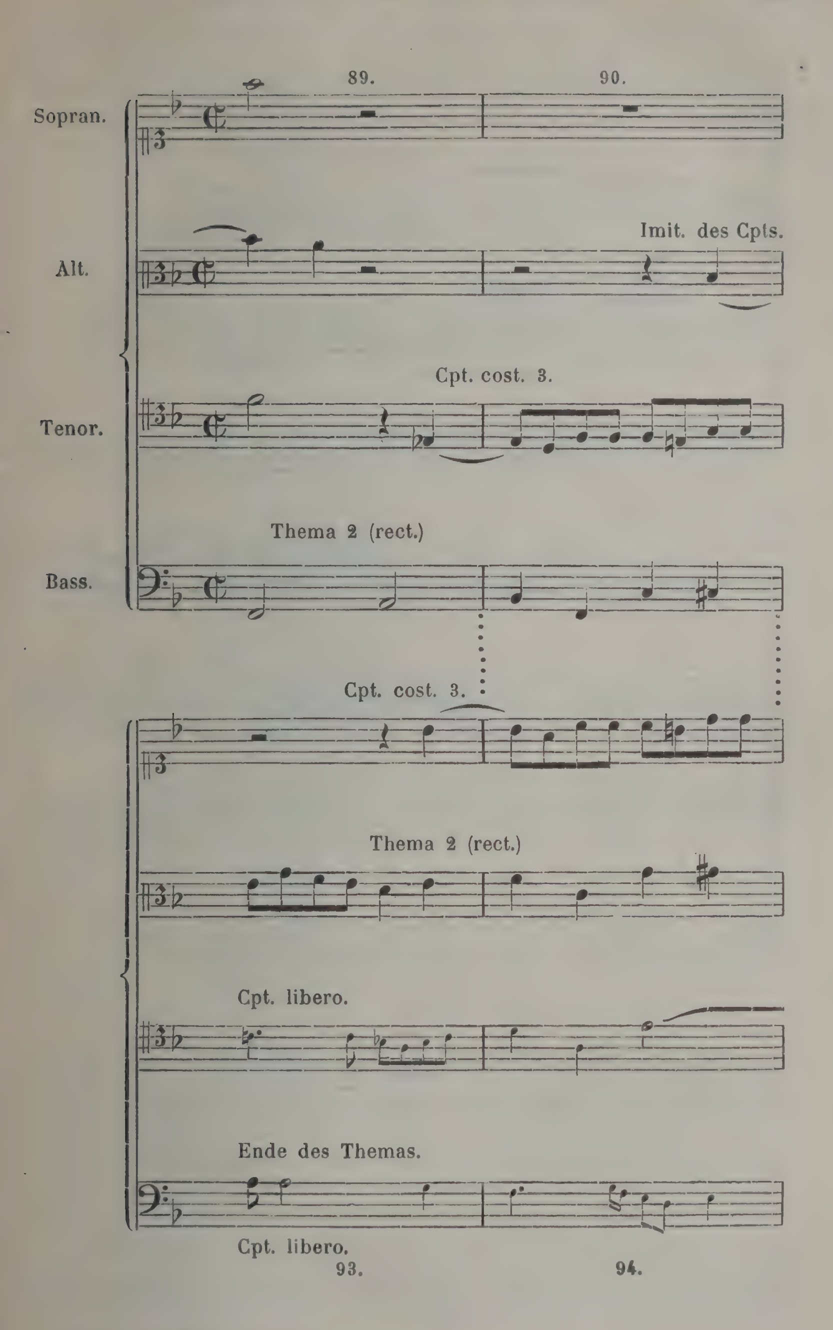
27. 28. 29.
Cpt. cost. 1.
Sopran.
Thema 2.
Alt.
Sopran.
Thema 2.
Tenor.
Cpt. cost. 1.
Bass.
34. 35. 36.

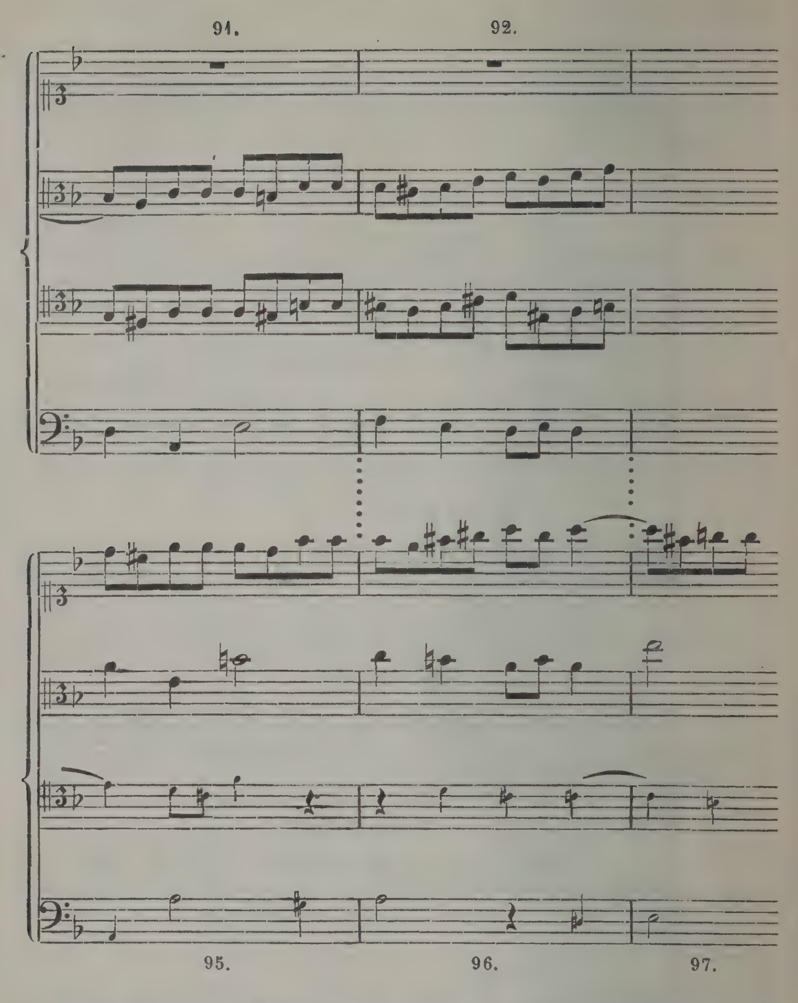
30. 31. 32. 33.
Bass.
Imitat.
Cpt. cost. 1.
Imitatione.
37. 38. 39.

Noch einen anderen Eintritt des zweiten Themas im Basse mit dem festen Contrapunkte im Tenor sieht man Takt 43. Der Zwischensatz der Takte 46—56 führt zu einem Eintritte des zweiten Themas in Gegenbewegung (inversus); der Contrapunkt begleitet dasselbe zur Hälfte inversus, danach in den Bass springend in gerader Bewegung (rectus):



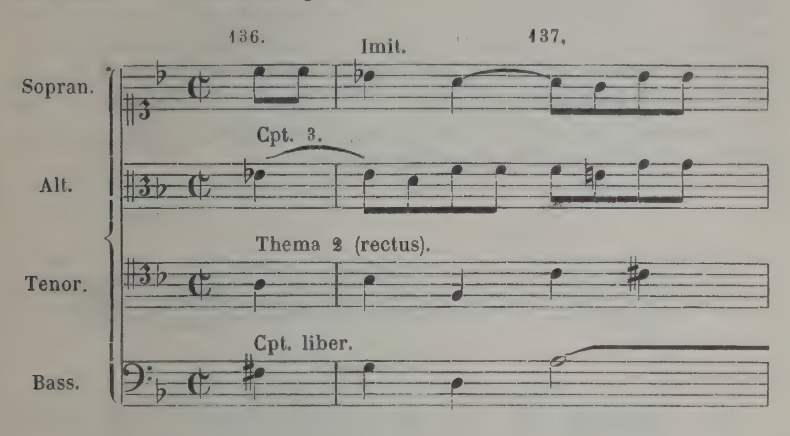
In den Takten 67—70 findet sich ein in gleicher Weise gearbeiteter Eintritt dieses Themas im Basse und des Contrapunktes im Sopran. Der Satz bleibt, so wie er seit dem 13. Takte der Fuge war, beständig vierstimmig. Im 71. Takte giebt der Tenor das erste Thema (inversus), der Sopran giebt (inversus) die Antwort, Takt 76—80. Der Bass führt das erste Thema (inversus), Takt 80—84, die Beantwortung durch den Alt erstreckt sich von Takt 84—88. In gerader Bewegung (rectus) finden wir das zweite Thema im Basse; es wird von einem neuen gleichbleibenden Contrapunkte (Cpt. cost.) begleitet, der einem Contrapunkte der 8. Fuge auffallend ähnelt, in der 11. Fuge hier aber umgekehrt (inversus) auftritt.

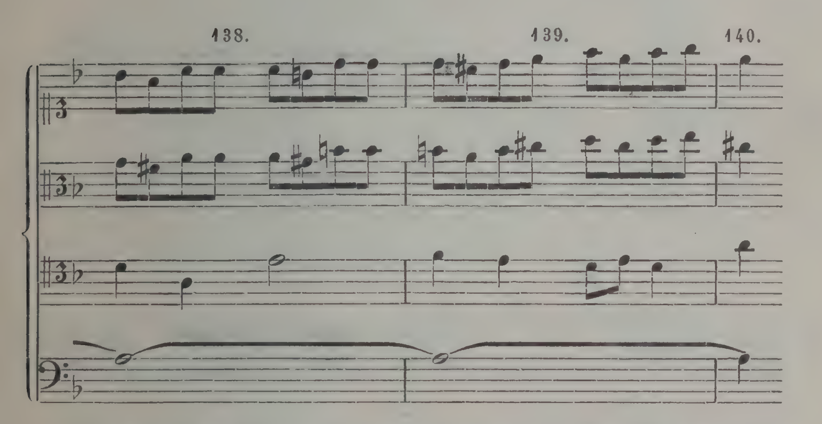

89.
90.
Sopran.
Alt.
Imit. des Cpts.
Cpt. cost. 3.
Tenor.
Thema 2 (rect.)
Bass.
Cpt. cost. 3.
Thema 2 (rect.)
Cpt. libero.
Ende des Themas.
Cpt. libero.
93.
94.



Die folgenden Takte zeigen einen kurzen Zwischensatz, der Nachahmungen eines Motivs des Contrapunktes in den Takten 97—100 enthält. Im Takte 101 nimmt der Alt das erste Thema (rectus) der Fuge wieder auf; es wird vom Basse mit dem Contrapunkt 3 (inversus) begleitet. Dieses Thema endigt Takt 105. Nunmehr giebt der Alt den Contrapunkt 3 (inversus) zu dem das zweite Thema (inversus) bringenden Tenor. Der Bass intonirt, Takt 106, den ersten Contrapunkt (inversus), während der Sopran Imitationen des dritten Contrapunktes giebt. Die Takte 113—117 zeigen das zweite Thema (rectus) im Sopran, den Contrapunkt 3 (rectus) im

Alt und den Contrapunkt 1 (rectus) im Basse; der Tenor giebt einen freien Contrapunkt. Ein Zwischensatz, der durch die Combination der Contrapunkte 1 und 3 gebildet ist, durchläuft die Takte 117 bis 135. Dort findet man die folgenden Takte 136—140, welche mit den Takten 89—92 correspondiren:



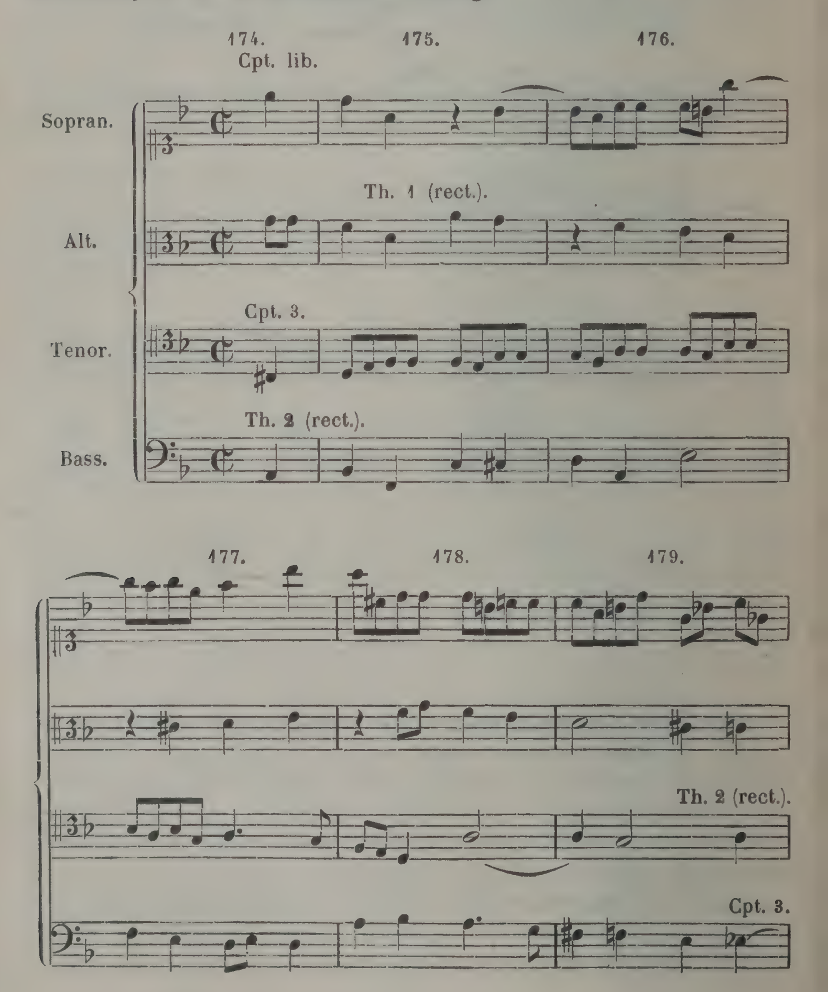


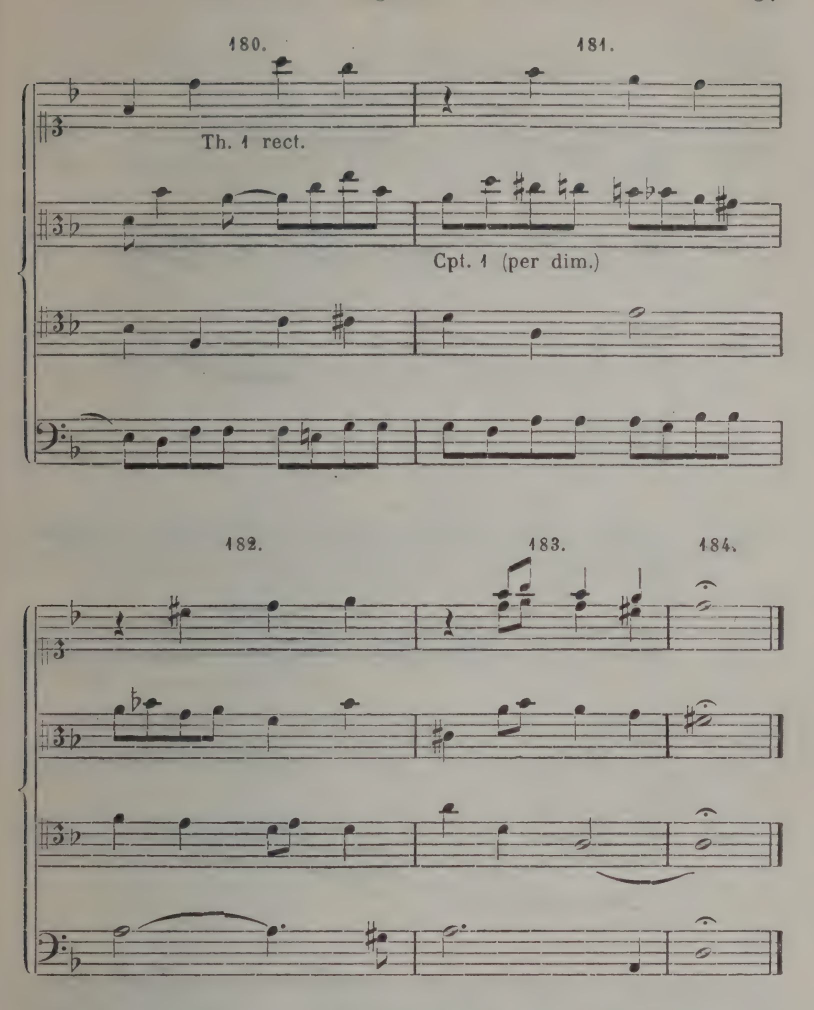
Die Takte 132—136 zeigen einen Eintritt des ersten Themas (rectus) im Basse, vom Contrapunkte 3 im Sopran und theilweise auch im Alt begleitet. Der Tenor giebt in den Takten 136—140 das zweite Thema (rectus), Alt und Sopran begleiten mit dem Contrapunkt 3. Der Zwischensatz in den Takten 140—144 ist durch Imitationen des Contrapunktes 3 gebildet.

In den Takten 145—150 findet man die beiden Themen (rectus) vereint; der Contrapunkt 3 begleitet im Alt, der Bass ist freie Stimme. Der Sopran stimmt, Takt 145, das zweite Thema an, der

Tenor folgt mit dem ersten in Takt 146. Das in den Takten 150—158 gegebene Zwischensätzchen zeigt sehr interessante Imitationen in allen Stimmen.

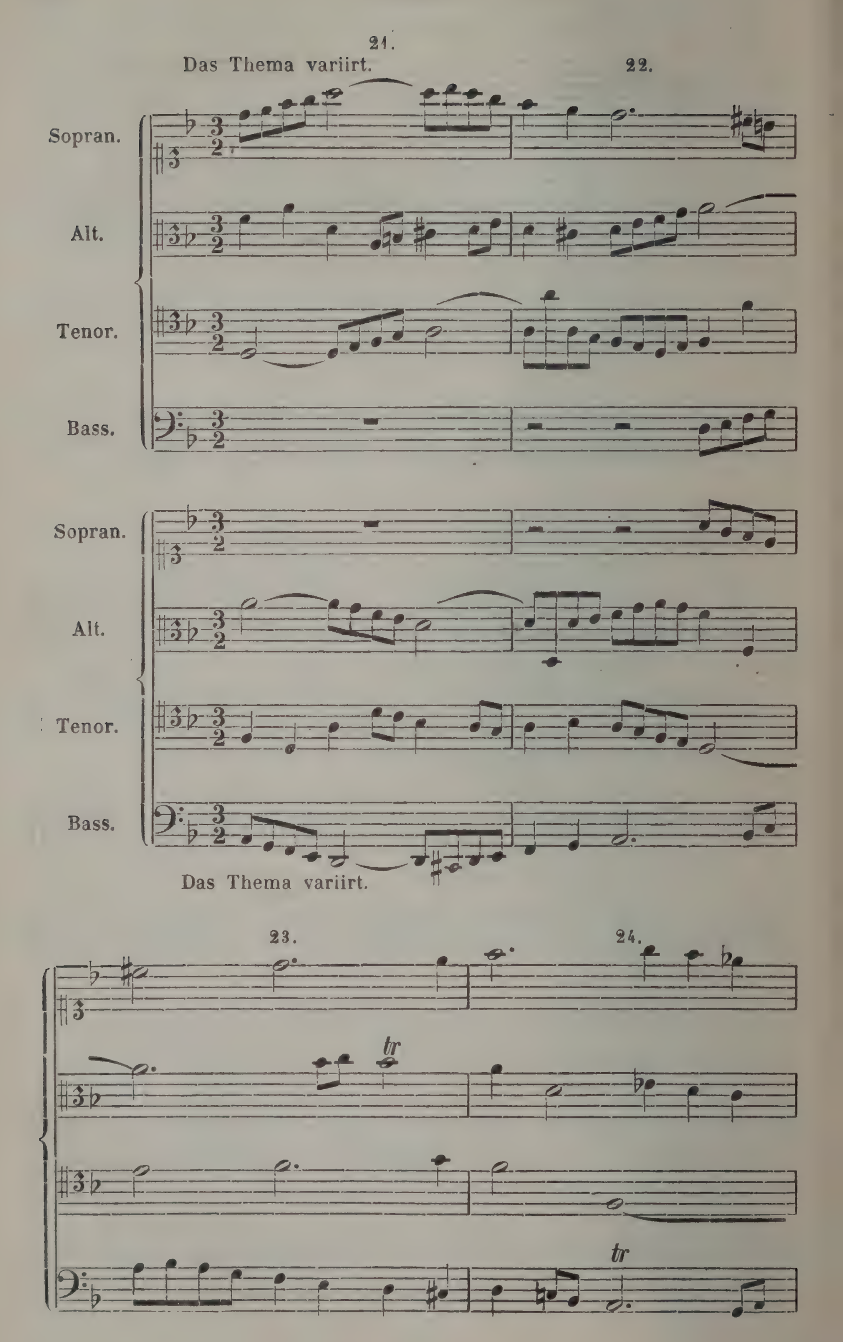
Die Takte 158—161 zeigen das erste Thema (inversus) im Sopran und gleichzeitig eintretend dasselbe Thema (rectus) im Alt; Tenor und Bass begleiten in freien Contrapunkten. In den Takten 164—168 findet man das erste Thema (rectus und inversus) gleichzeitig eintretend im Tenor und Bass. Sopran und Alt begleiten mit Imitationen des Contrapunktes 3. Die letzten zehn Takte der Fuge enthalten die nachstehende wunderbare Engführung, deren bündige Erklärung ich über den Stimmen anzeige:

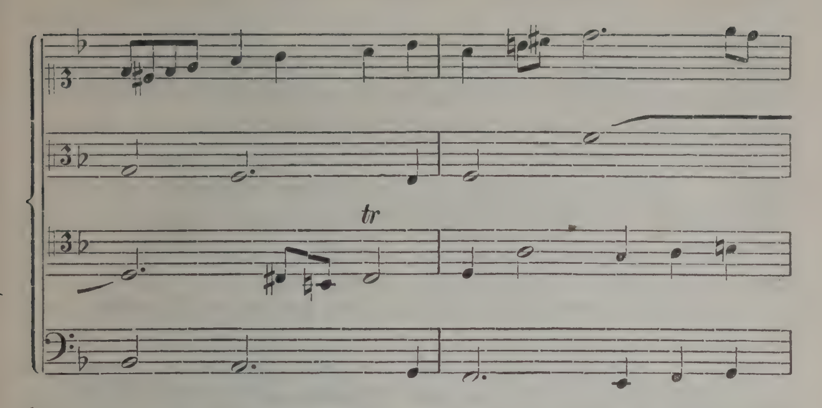




Der Contrapunctus 12, a 4 (rectus et) inversus,

ist eine »Spiegelfuge«. Um eine längere Auseinandersetzung zu vermeiden, führe ich hier einige Takte der Fuge an. Der Leser, welcher die folgende Tafel aufmerksam betrachtet, sieht sofort, dass er nicht etwa eine achtstimmige Fuge vor sich hat. Man sieht vielmehr zwei Fugen zu vier Stimmen, von denen die Eine die Stimme der anderen in der Weise verkehrt (inversus) zeigt, dass der Bass der oberen Fuge mit dem Soprane der darunterstehenden correspondirt, der Tenor der Einen mit dem Alt der anderen, der Alt mit dem Tenor und der Sopran mit dem Basse.


21.
Das Thema variirt.
22.
Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.
Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.
Das Thema variirt.
23.
24.
tr
tr



Will man eine kurze Probe über die Strenge der Umkehrung machen, so braucht man nur die Note *f* ins Auge zu fassen, und man findet, dass das *f* der einen Fuge durch *f* in der correspondirenden Stimme der anderen wiedergegeben ist. Mit Rücksicht auf die Harmonie wird *f* zuweilen in *fis* verwandelt sein (*f*♯).

Als Beweis, dass diese beiden vierstimmigen Fugen nicht als eine achtstimmige zu betrachten sind, und dass eine gleichzeitige Ausführung beider Fugen von Bach keineswegs beabsichtigt war, führe ich folgendes an:

Zuvörderst würde die Harmonie der einen Fuge die der anderen zuweilen in der härtesten Weise stören. Natürliche und alterirte Noten würden auf einander stossen, und eine Stimme einer Fuge würde mit einer Stimme der anderen in reinen Quintenparallelen gehen, wie dies im 26. Takt der Fuge zwischen Sopran (rectus) und Alt (inversus) der Fall ist.

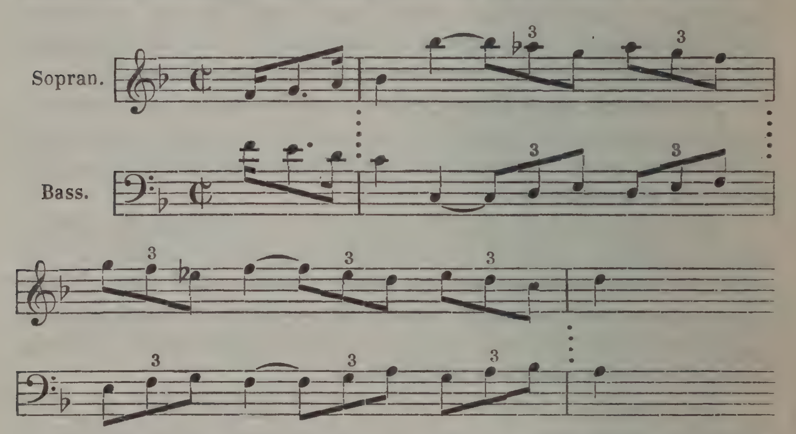
Die späteren Eintritte des variirten Themas sind im Tenor (rectus), Alt (inversus) in den Takten 32—36, Bass (rectus), Sopran (inversus), Takt 42—46 und am Schlusse der Fuge, Alt (rectus), Tenor (inversus), Takt 50—54, wobei der Sopran der oberen Fuge als liegende Stimme, der Bass der unteren die Tonica *D* als Orgelpunkt aushält. Alle die Stimmeintritte sind von Contrapunkten begleitet, die theils gleichbleibend, theils einander nachgebildet sind. Die Fuge enthält 56 Takte.

Der Contrapunctus 13, a 3 (rectus et inversus),

ist ein ebenso wunderbares Meisterwerk höchster contrapunktischer Kunst. Es handelt sich dabei um zwei dreistimmige Fugen, in welchen die zweite Stimme der einen sich in der ersten Stimme der anderen spiegelt; ebenso spiegelt sich der Bass der Originalfuge mit der zweiten Stimme der darunterstehenden und in gleicher

Weise die äusseren Stimmen beider Fugen. Das Excerpt, welches ich vom Contrapunctus 12 genommen, genügt, um dem Leser, der »Die Kunst der Fuge« nicht zur Hand hat, das Bild einer »Spiegelfuge« zu geben, darum beschränke ich mich hier darauf, die Eintritte der Stimmen, die ich Sopran, Alt und Bass nennen will, anzugeben. Selbstverständlich sind die Partien nicht als Singstimmen aufzufassen, sondern als imaginaire, wie dies bei allen Nummern der »Kunst der Fuge« der Fall ist. Dass das ganze Werk für eine praktische Ausführung nicht gedacht ist, liegt auf der Hand.

Das Thema tritt im Alt (rectus) und im Sopran (inversus) ein; die Antwort des Basses (rectus) und des Alts (inversus) geht von Takt 4—7. Sopran (rectus), Bass (inversus) geben das Thema in den Takten 8—12. Die anderen Eintritte sind, Takt 19—23, Alt (inversus), Sopran (rectus); Takt 26 giebt den Anfang des Themas ein wenig verschleiert im Sopran (inversus), im Basse (rectus):



Danach beginnt der Bass der oberen Fuge (rectus) die Antwort, Takt 28, der Alt der unteren Fuge (inversus). Der Sopran giebt das Thema (inversus), der Bass (rectus) in den Takten 32—36. Der Alt beginnt (inversus), der Sopran (rectus), Takt 47—51. Ein Zwischensatz von zehn Takten folgt, nach welchem der Bass das Thema (rectus), der Alt (inversus) in den Takten 61—64 giebt. Die Antwort erfolgt im Sopran (inversus), Bass (rectus) in den Takten 65—69. Mit dem 71. Takte endigt diese Fuge, der man den Titel »Gegen- und Spiegelfuge« geben könnte.

Die Fuga a 2 Clav.

hat dasselbe Thema, wie der Contrapunctus 13. Es handelt sich hier um eine vierstimmige Fuge, in welcher das eine Clavier das

Thema (rectus), das andere die Antwort (inversus) giebt. Das zweite Clavier beginnt, das erste bringt, Takt 4, die Antwort (inversus) und das Thema (rectus), Takt 8. Die beiden Claviere wechseln ab, und es genügt, die Reihenfolge der Eintritte anzugeben:

Clavier II, Takt 19 (inversus)
» I, » 26 (inversus)
» I, » 32 (inversus)
» II, » 36 (rectus)
» II, » 47 (inversus)
» I, » 61 (rectus)
» I, » 65 (inversus).

Alio modo. Fuga a 2 Clav.

Diese Fuge bringt die Eintritte von Thema und Antwort in nachstehender Reihenfolge:

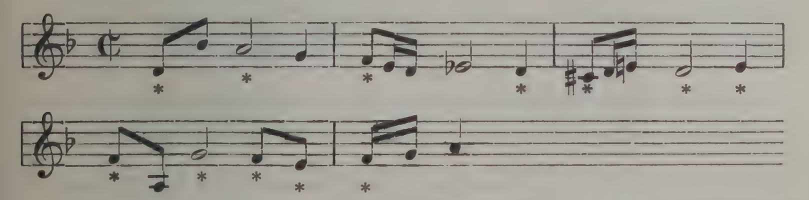
Clavier I, Takt 1 (inversus)
» II, » 4 (rectus)
» II, » 8 (inversus)
» I, » 11 (rectus)
» II, » 26 (rectus)
» II, » 32 (rectus)
» I, » 36 (inversus)
» I, » 47 (inversus)
» II, » 61 (inversus)
» II, » 65 (rectus).

Die vier Canons

sind zweistimmig gesetzt und so wie für Clavier im *G*- und *F*-Schlüssel notirt. Man erkennt trotz der Variirung das Originalthema. Der erste Canon ist

Canon per Augmentationem in Contrario Motu

betitelt. Die mit Sternchen bezeichneten Noten zeigen das Thema des Contrapunctus 1.



Im fünften Takte beginnt die Nachahmung alla Quinta in Gegenbewegung und in Noten von doppeltem Werthe. Diese

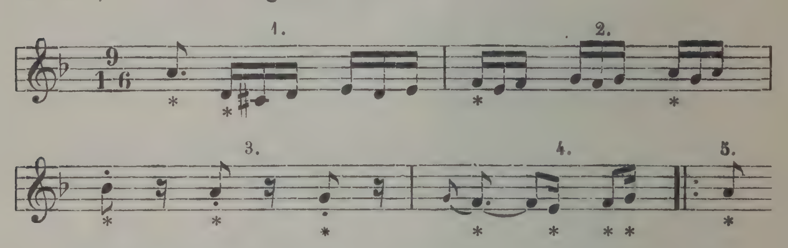
Nachahmung geht bis zum 28. Takte; da hier der nachahmende Bass nur die erste Note des 13. Taktes des führenden Alts erreicht und die Nachahmung fortgeführt wird, so ist der Alt in den Takten 28—56 frei.

Mit dem 56. Takte beginnt aber der Canon wieder »al rovescio«; der Bass wird führende Stimme in kleineren Noten, und die Oberstimme, Takt 60 eintretend, ahmt alla Quinta per augmentationem und in motu contrario nach. Der Bass übernimmt, Takt 80, dieselbe freie Stimme, die der Alt in den Takten 28—56 geführt hat, und wird führende Stimme bis zum Ende der Nachahmung, Takt 108; von da ab begleitet er den Alt bis zum Schlusse des Canons, Takt 112, frei.

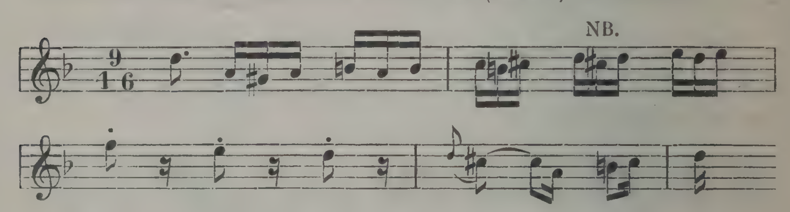
Der zweite Canon ist

Canon alla Ottava

betitelt; er hat das folgende Thema:



Das Originalthema (inversus) ist in den mit Sternchen bezeichneten Noten ersichtlich. Die führende Stimme pausirt in den Takten 23 und 24 und nimmt das Thema in der Form einer Beantwortung, Takt 25, wieder auf. Zu Gunsten des Leittones ist das *G* im zweiten Takte des Themas hier in *cis* (statt *c*) verwandelt:



Beim Takte 80 beginnt eine Wiederholung des Canons vom 5. Takte an. Die Takte 99—103 geben einen freien Schluss.

Der Canon alla Decima, Contrapunto alla Terza

zeigt mit geringen rhythmischen Veränderungen das Thema des Contrapunctus 1 (inversus). Die Nachahmung alla Decima tritt im

5. Takte ein und geht bis Takt 40. Dann wird die nachahmende Stimme führend, indem der Canon »al rovescio« repetirt. Die untere Stimme zeigt in den Takten 41—44 einige unwesentliche Licenzen. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als würde der Canon all' Ottava fortgesetzt; aber wenn man die Takte 45 und 10 mit einander vergleicht, so sieht man, dass der Canon alla Decima bis zum Takte 79 geführt ist, in welchem der Bass das Thema noch einmal aufnimmt. Der Canon endigt Takt 82.

Der letzte

Canon alla Duodecima, Contrapunto alla Quinta

zeigt in den Anfangsnoten der ersten vier Takte das ursprüngliche Thema. Mit dem 9. Takte beginnt die Nachahmung alla Quinta; der Canon geht bis zum 34. Takte, von wo an er »al rovescio« weiter geführt ist. Bei Takt 75 ist eine Wiederholung angezeigt, die überaus kunstvoll eingeführt ist. Die letzten drei Takte des Canons haben die Bezeichnung »Finale«.

Möge die Analyse der Fugen und Canons denjenigen, die sich ernstlich mit dem Studium der »Kunst der Fuge« beschäftigen, ein willkommener Führer sein.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

JADASSOHN, S.,

Die Formen in den Werken der Tonkunst. Analysirt und in stufenweise geordnetem Lehrgange für die praktischen Studien der Schüler und zum Selbstunterrichte dargestellt. 2. Auflage 1893. VIII, 141 S. 8. geh. ℳ 3.—; geb. ℳ 4.—.

Lehrbuch der Harmonie. Fünfte sorgfältig durchgesehene und wesentlich vermehrte Auflage. 1898. XIV, 290 S. 8. geh. ℳ 4.—; in Schulband ℳ 4.50; in Leinwand ℳ 5.—.

a. u. d. T.: Die Lehre vom reinen Satz in drei Lehrbüchern. Erster Band.

Manual of Harmony. Translated from the German by Paul Torek and H. B. Pasmore. Sixth edition carefully revised and enlarged with a third appendix by the Author. 1898. XIV, 273 p. 8. geh. ℳ 5.—; geb. ℳ 6.—.

a. u. d. T.: A course of instruction in pure harmonic writing in three volumes. Volume first.

Traité d'Harmonie. Traduit de l'Allemand par Edouard Brahy. 1893. X. 278. 8. geh. ℳ 4.—; geb. ℳ 5.—.

Trattato d'Armonia. Tradotto del tedesco, commentato e spiegato dal Mo. M. Gherzoff Gherzfeld della R. Accademia filarmonica di Bologna. 1898. XXII, 297 S. geh. ℳ 6.—; in Schulband ℳ 6.50; in Leinwand ℳ 7.—.

Leerboek der Harmonie. Vrij bewerkt — met Bijvoeging van Kantteekeningen — volgens de vijfde Duitsche Uitgaaf door Jacques Hartog. 1898. XVIII, 296 S. 8°. geh. ℳ 6.—; Schulband ℳ 6.50; in Leinwand ℳ 7.—.

Aufgaben und Beispiele für die Harmonielehre. Zweite Auflage, 1896. VI, 96 S. 8. geh. ℳ 1.80; in Schulband ℳ 2.30; in Leinwand ℳ 2.80.

Elementar-Harmonielehre für den Schul- und Selbstunterricht. 1895. VI, 184 S. 8. geh. ℳ 3.—; in Schulband ℳ 3.50; in Leinwand ℳ 4.—.

Elementary Principles of Harmony for school and selfinstruction. 1895. VI, 198 p. 8. geb. ℳ 6.—.

Schlüssel zu den Aufgaben der Elementar-Harmonielehre (Key to the exemples in the Elementary Principles of Harmony). 1895. 188 S. und 1 Tafel. geh. ℳ 4.—; in Schulband ℳ 4.50; in Leinwand ℳ 5.—.

Lehrbuch der Instrumentation. 1889. VIII, 398 S. 8. geh. ℳ 6.—; in Schulband ℳ 6.50; in Leinwand ℳ 7.—.

JADASSOHN, S.,

Die Lehre vom Kanon und von der Fuge. Zweite durchgesehene und wesentlich vermehrte Auflage. 1898. XIV, 290 S. gr. 8. geh. ℳ 3.—; in Schulband ℳ 3.50; in Leinwand ℳ 4.—.

A Course of instruction on Canon and Fugue. Translated into English by Gustav (Tyson) Wolff. 1888. VII, 194 S. gr. 8. geh. ℳ 4.—; geb. ℳ 5.—.

Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunktes. Dritte Auflage. 1896. VIII, 131 S. 8. geh. ℳ 3.—; in Schulband ℳ 3.50; in Leinwand ℳ 4.—.

Manual of simple, double, triple and quadruple Counter-point. Translated into English by G. (Tyson) Wolff. 3d Edition, revised by E. M. Barber. 1897. VI, 128 S. 8. geh. ℳ 3.—; geb. ℳ 4.—.

Traité de contrepoint simple, double, triple et quadruple. Traduit de l'Allemand par Mathieu Jodin. 1896. VI, 200 S. geh. ℳ 4.—; in Schulband ℳ 4.50; in Leinwand ℳ 5.—.

Trattato di Contrappunto semplice, doppio, triplo e quadruplo. Traduzione italiana di Carlo Perinello. 1898. VIII, 130 S. geh. ℳ 4.—; in Schulband ℳ 4.50; in Leinwand ℳ 5.—.

Aufgabenbuch zum Contrapunkt. Deutsch-Englisch. 1892. VIII, 155 S. 8. geh. ℳ 2.40; geb. ℳ 3.40.

Die Kunst zu modulieren und zu präludieren. Ein praktischer Beitrag zur Harmonielehre in stufenweise geordnetem Lehrgange dargestellt. 1890. VIII, 188 S. 8. geh. ℳ 3.60; in Schulband ℳ 4.10; in Leinwand ℳ 4.60.

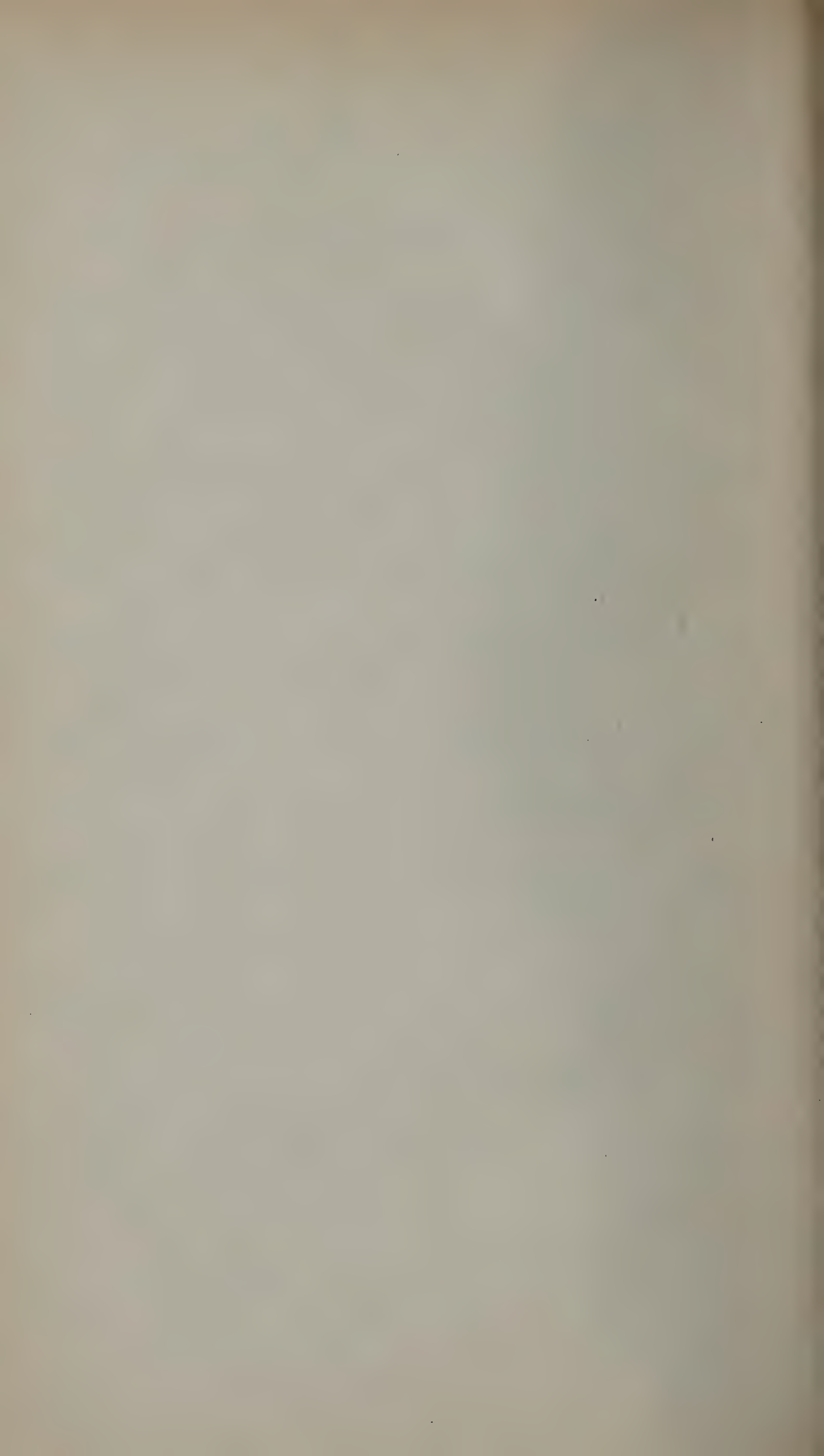
Allgemeine Musiklehre. 1892. VI, 190 S. 8. geh. ℳ 4.—; geb. ℳ 5.—.

Manual of Musical Form. Translated from the german by Edwin Barber. 1892. VIII, 155 S. 8. geh. ℳ 4.—; geb. ℳ 5.—.

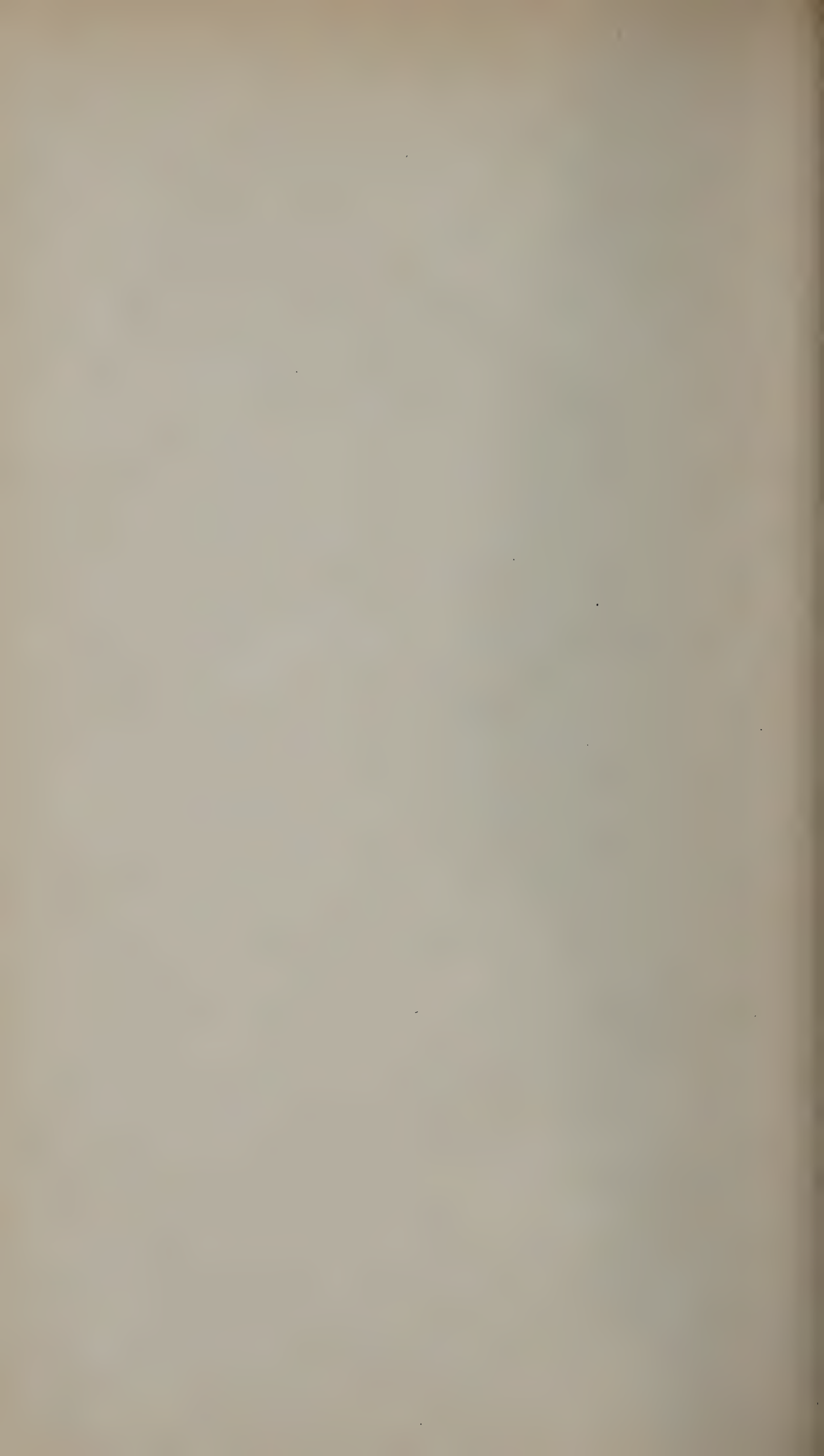
Methodik des musiktheoretischen Unterrichtes. 1898. 94 S. 8. geh. ℳ 2.—; geb. ℳ 3.—.

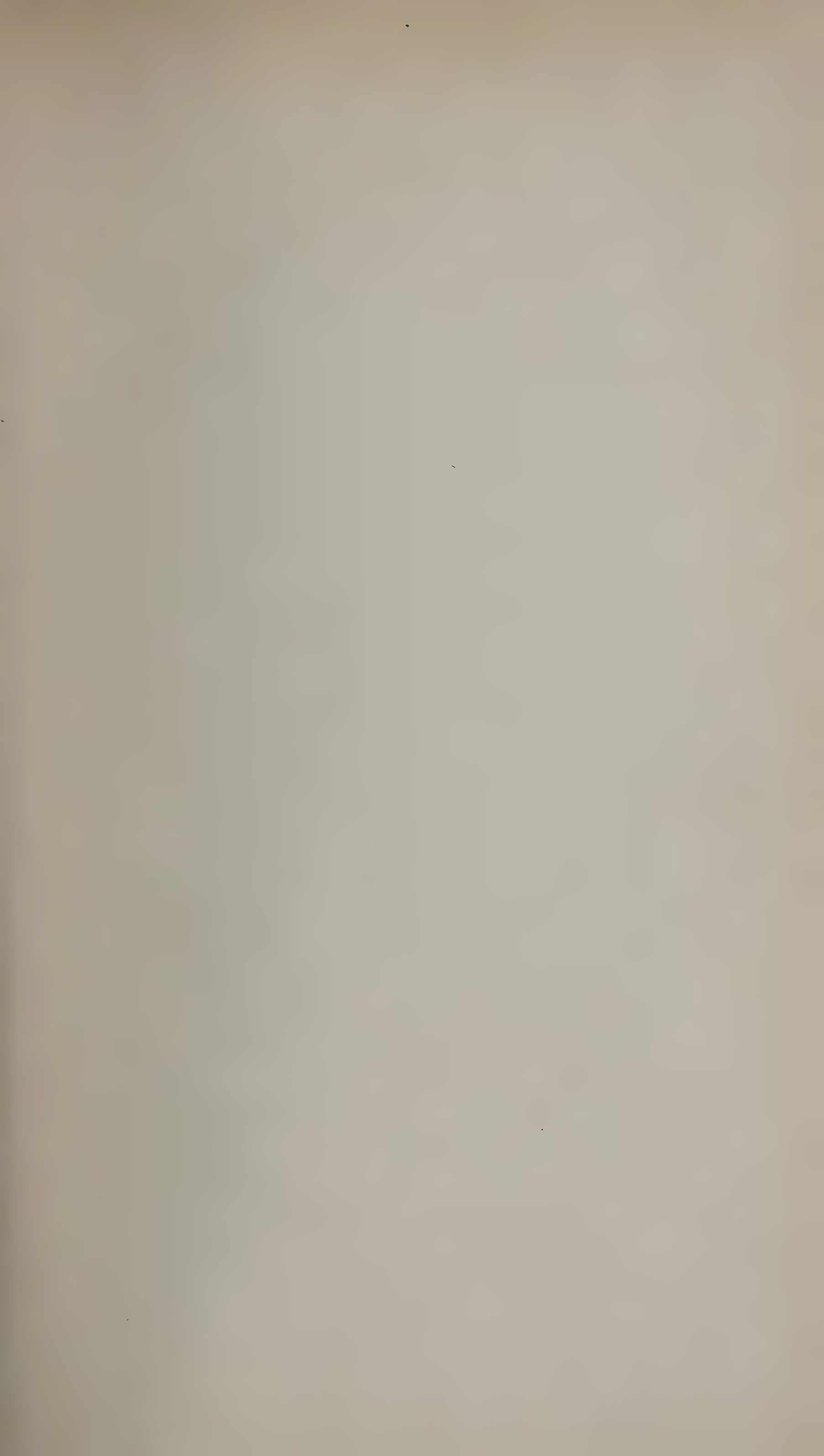
Das Wesen der Melodie in der Tonkunst. 1899. IV, 100 S. 8°. geh. ℳ 2.—; geb. ℳ 3.—.

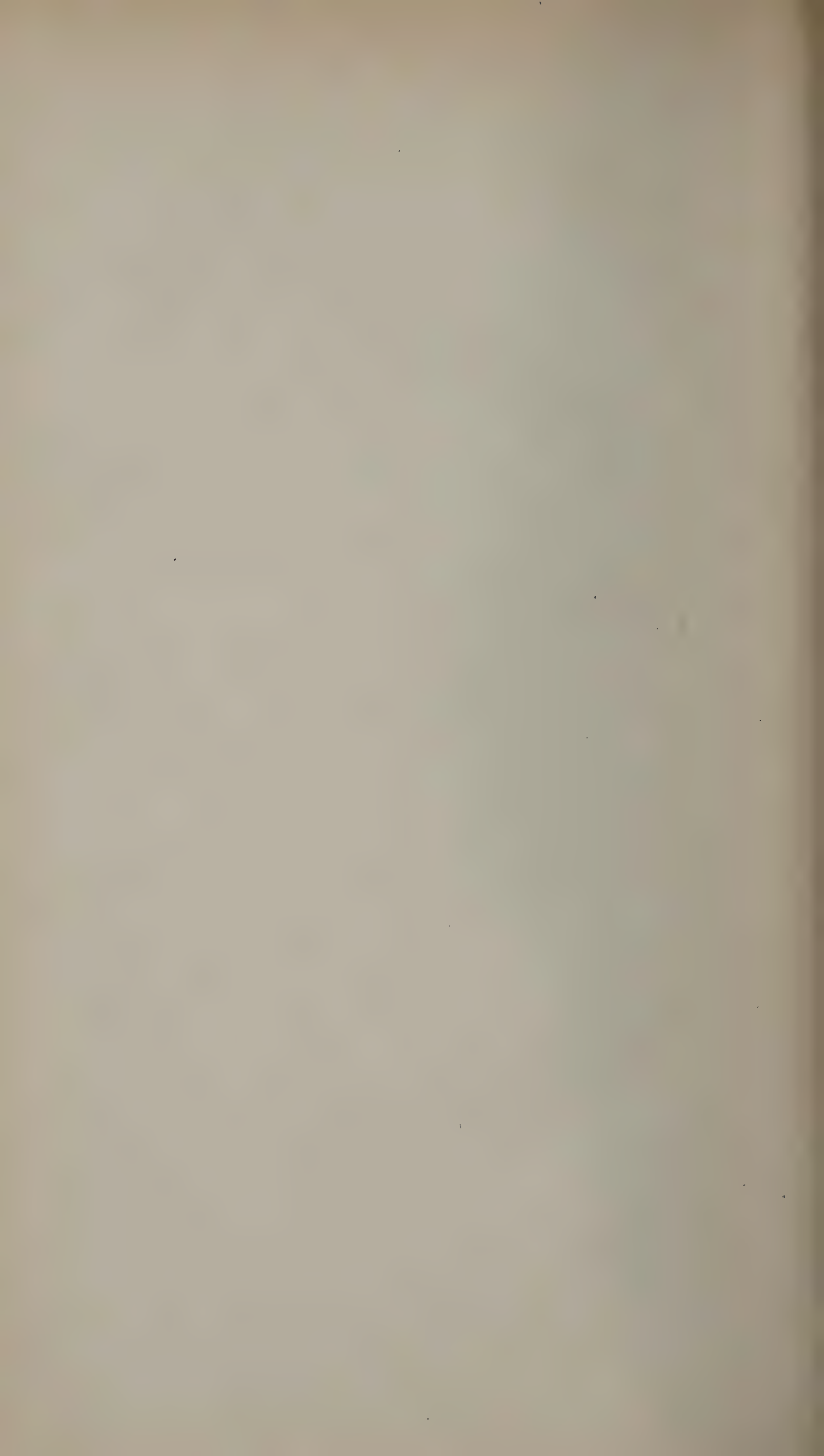




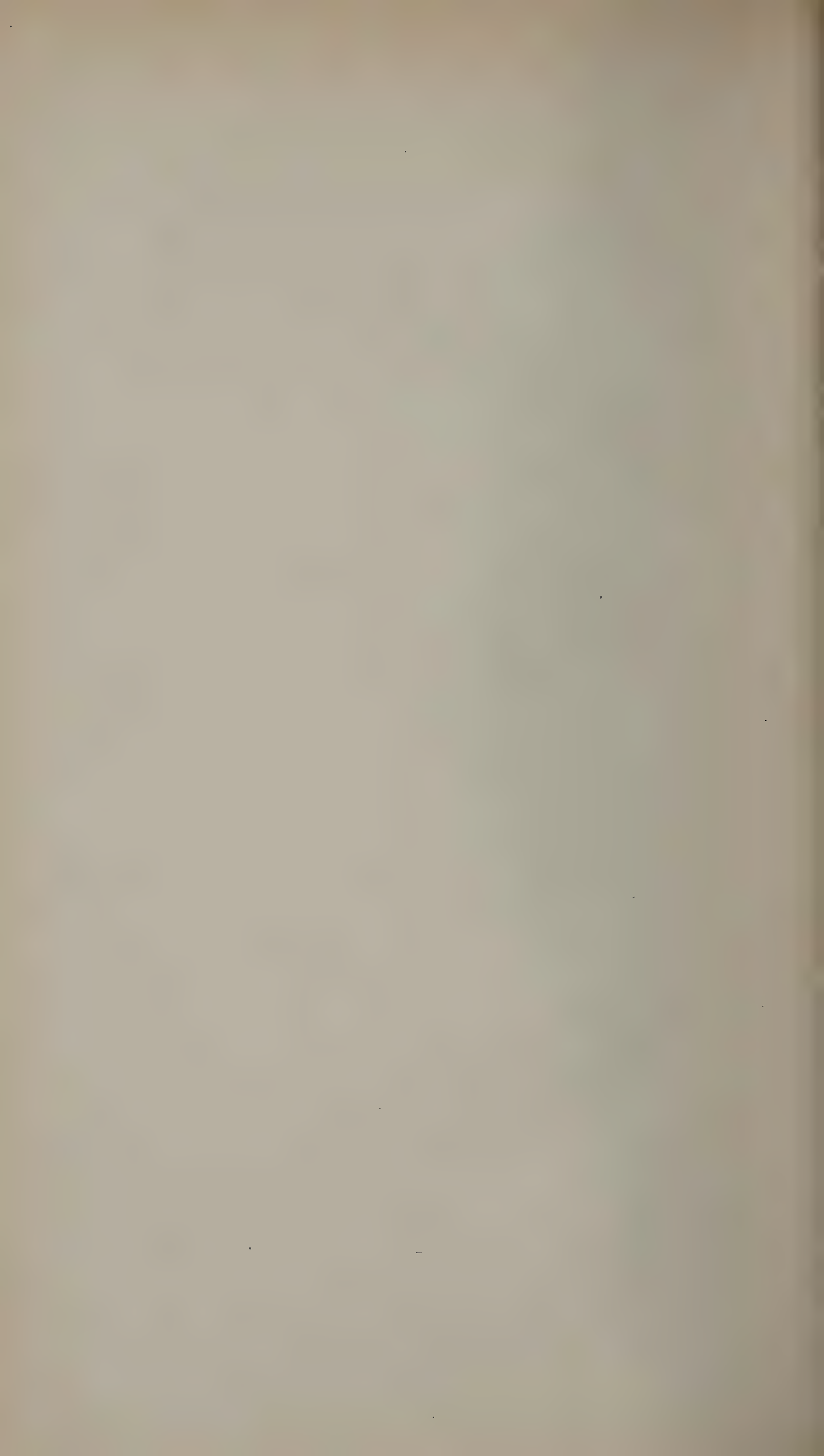




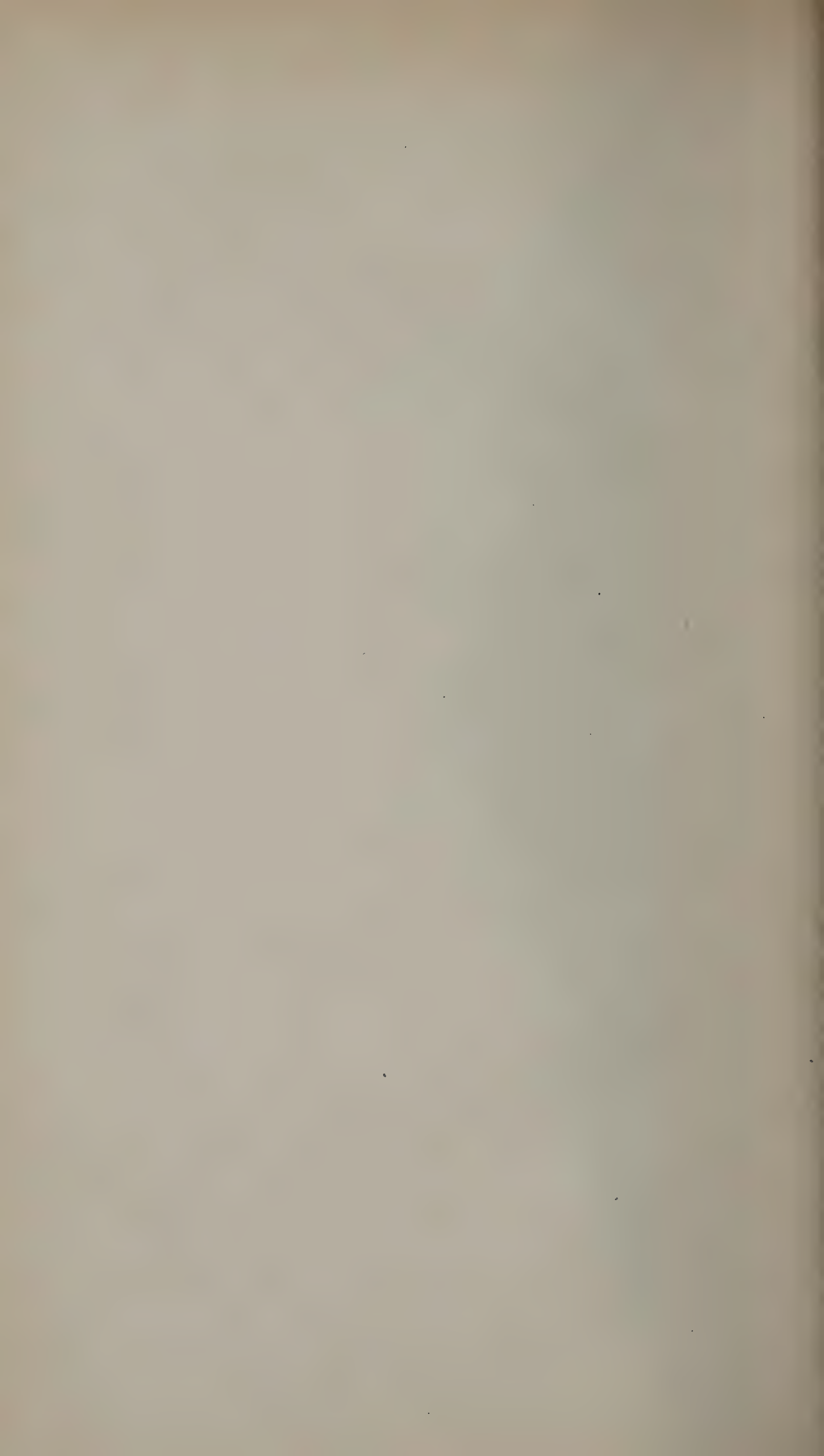




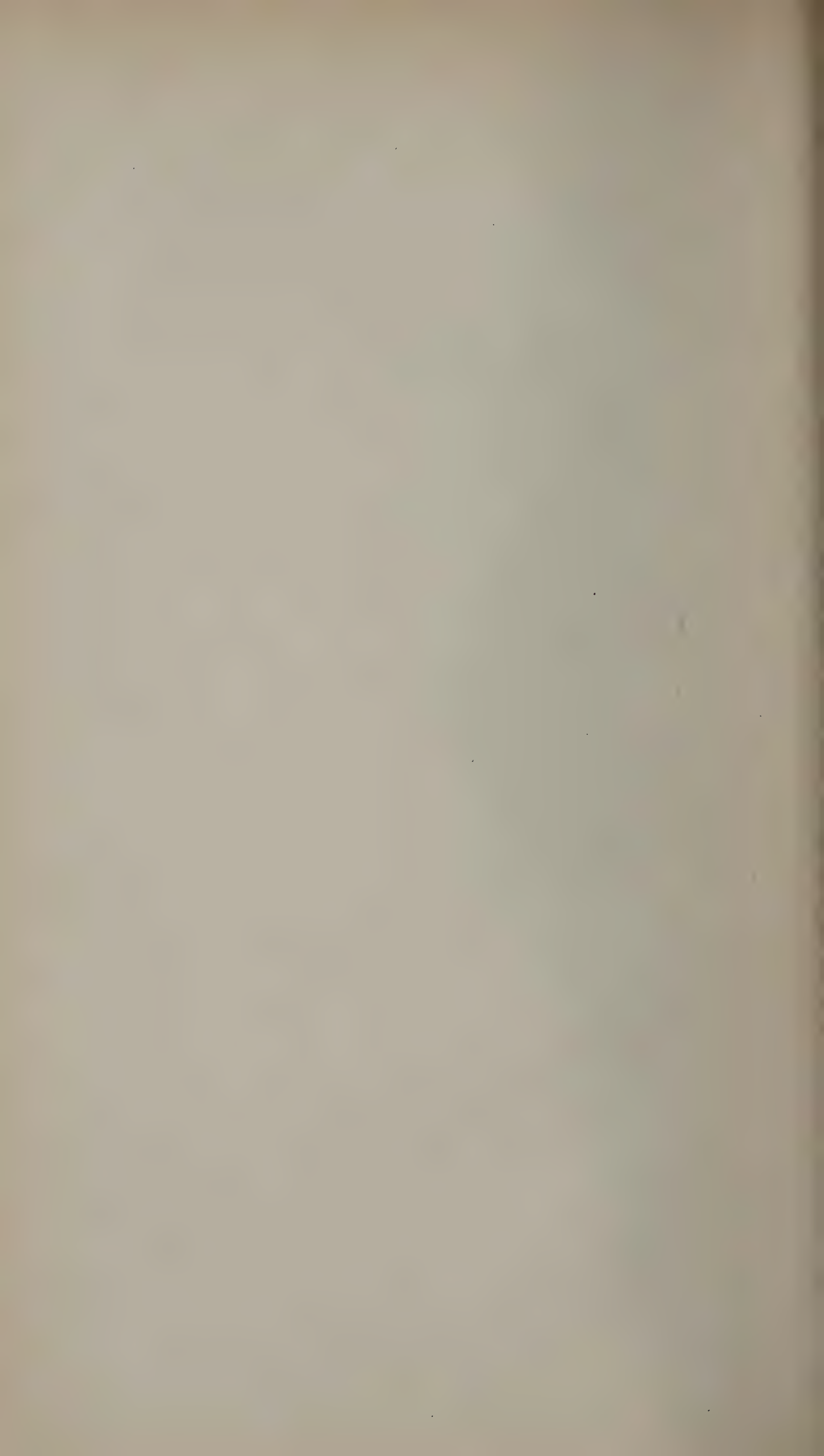


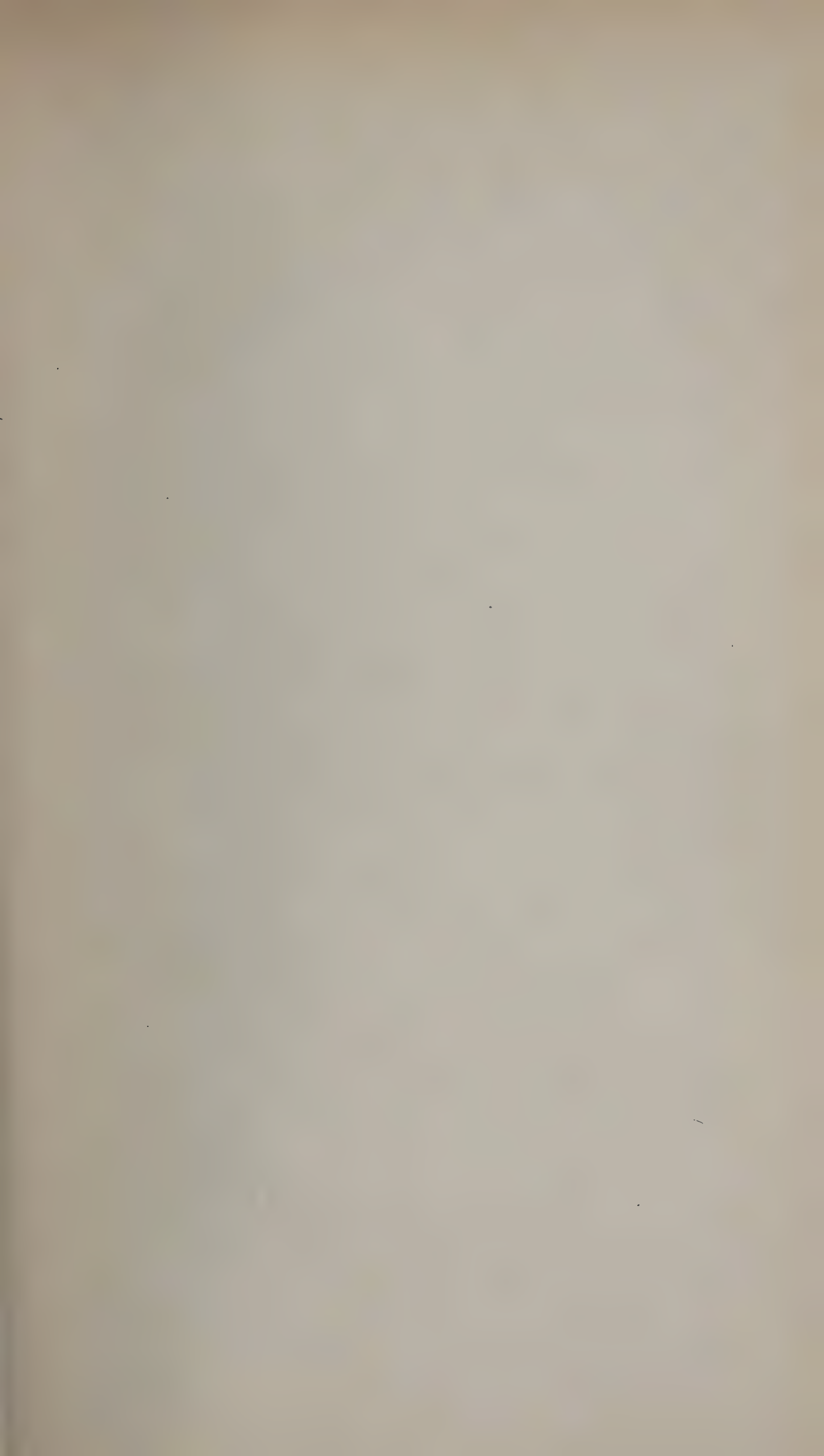


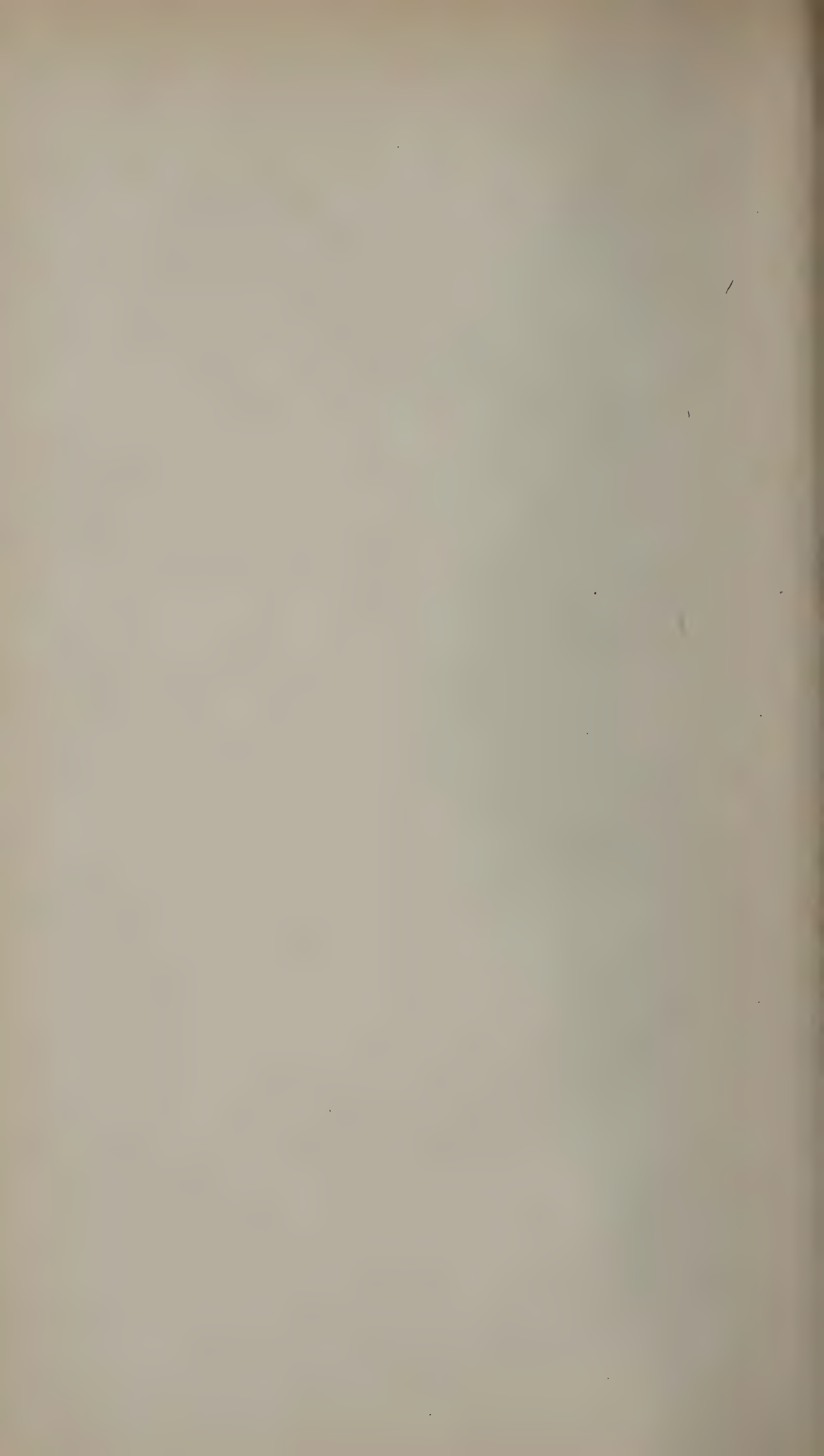


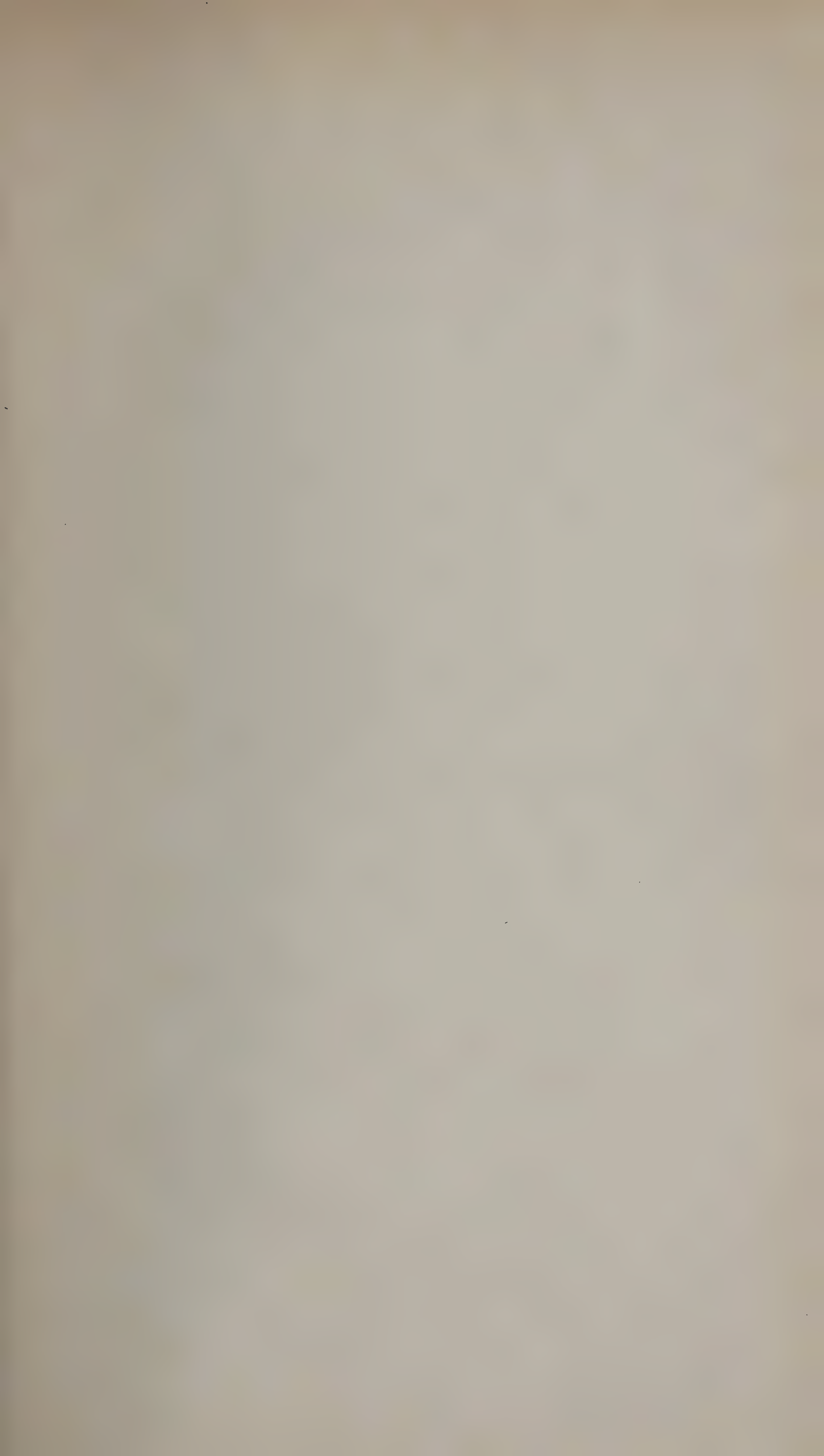


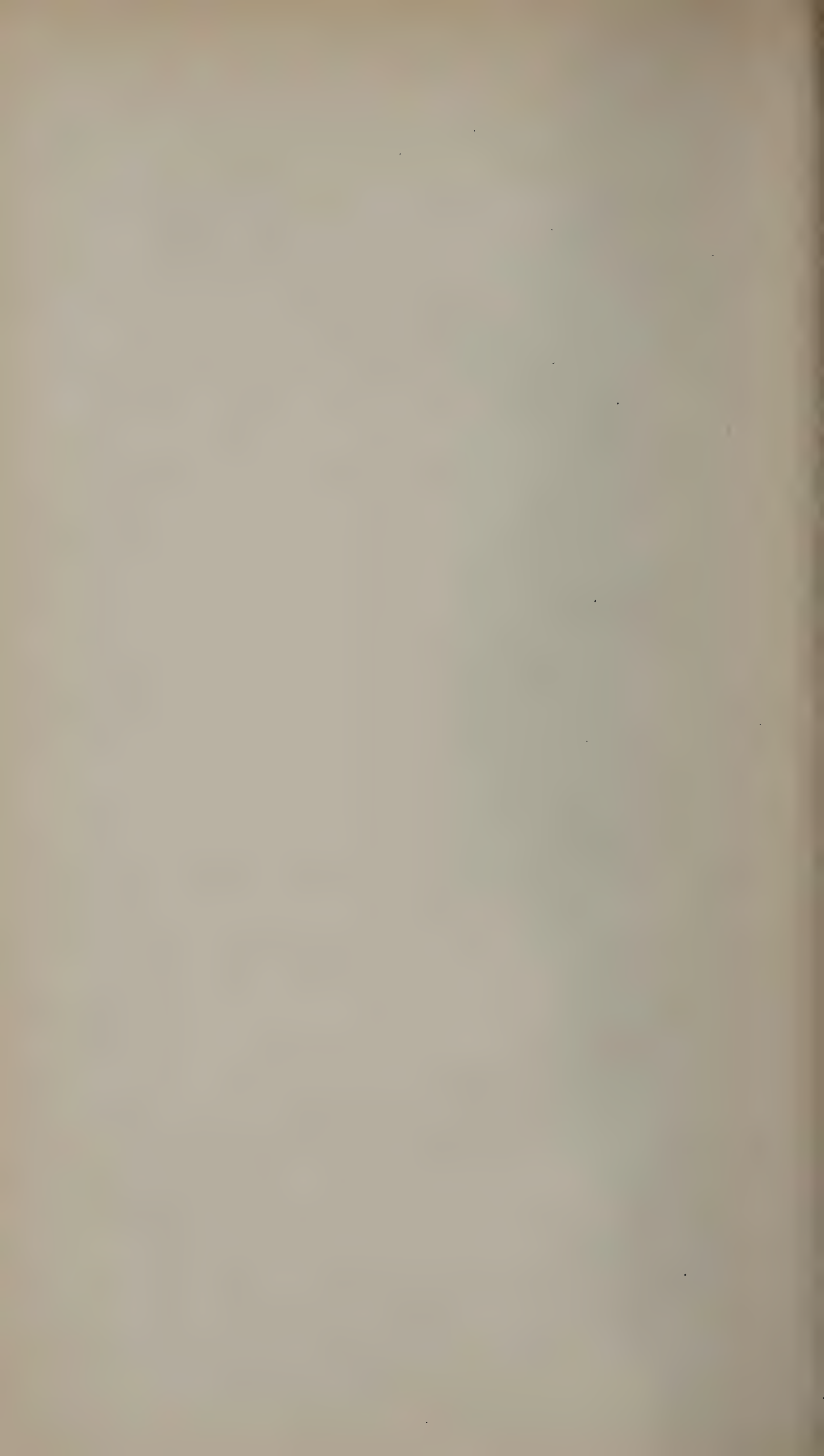


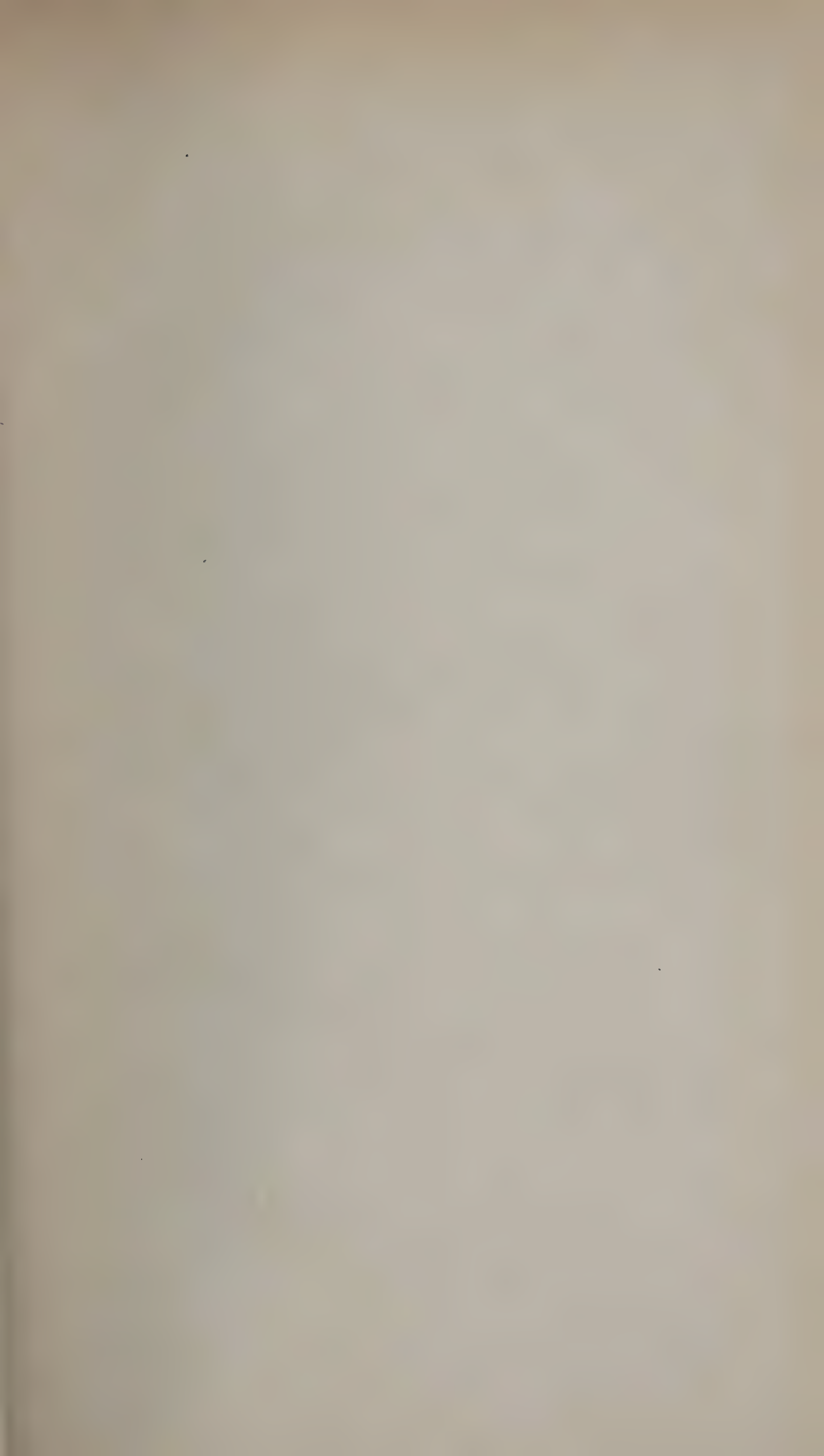


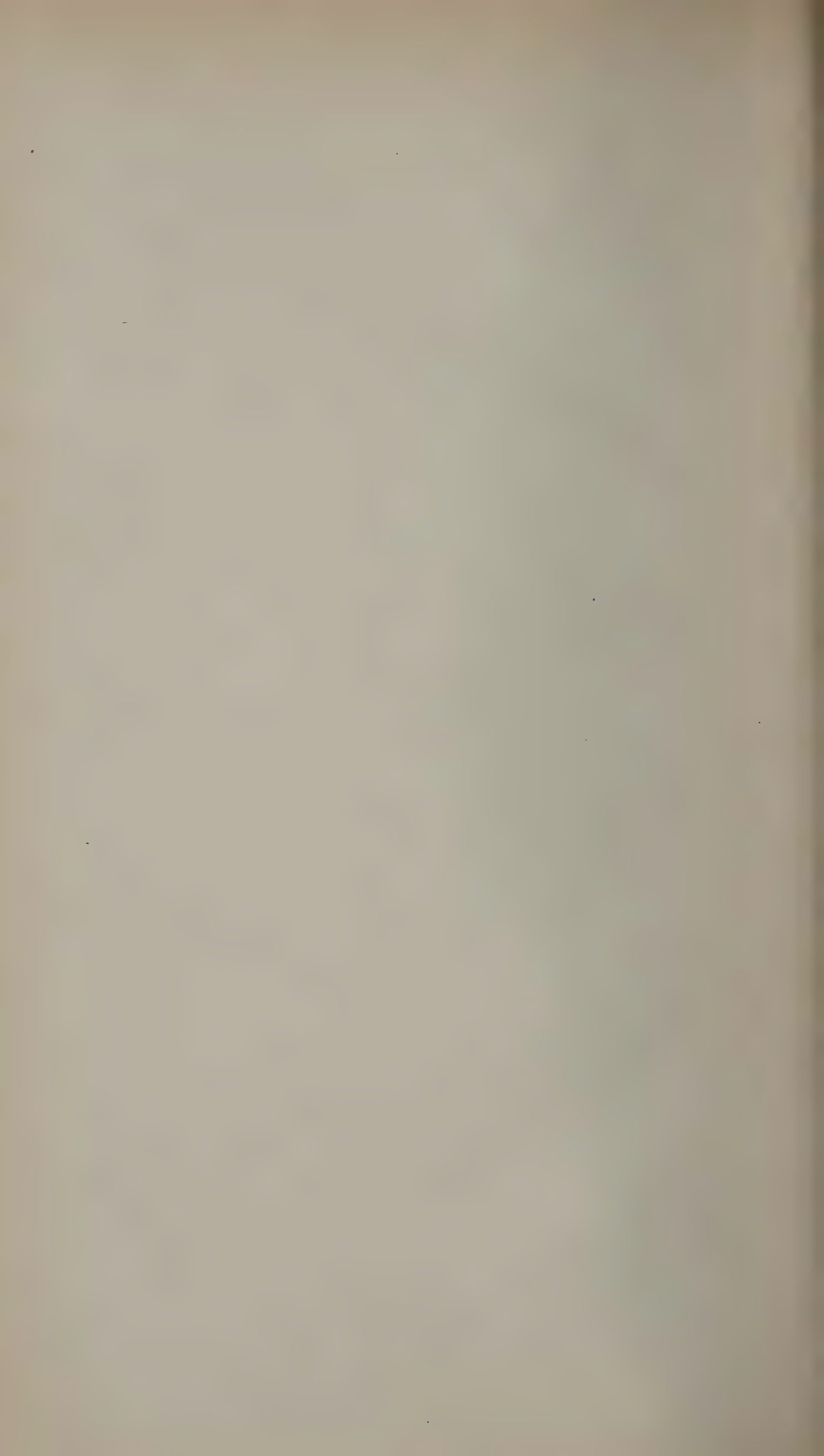


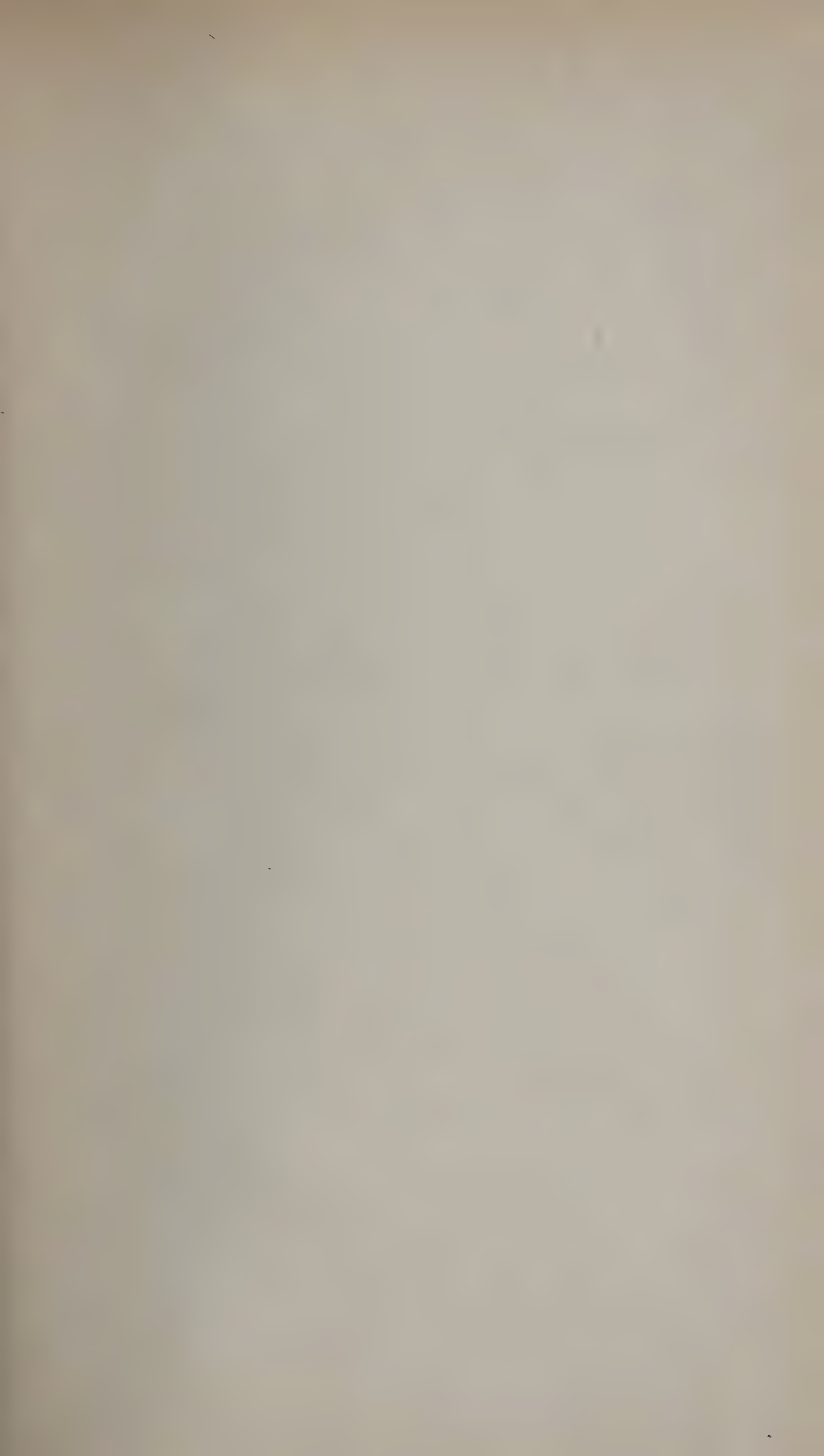




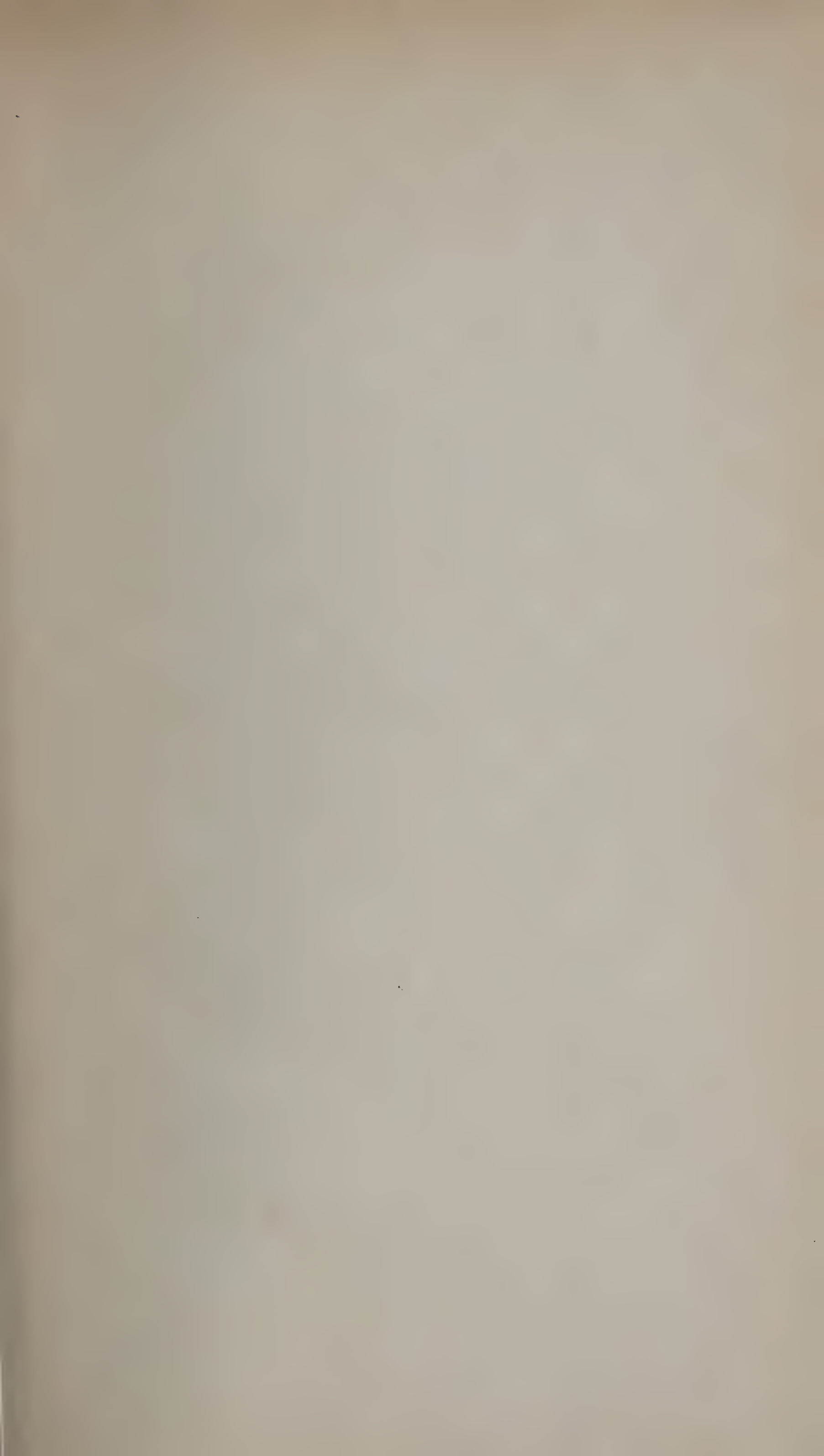


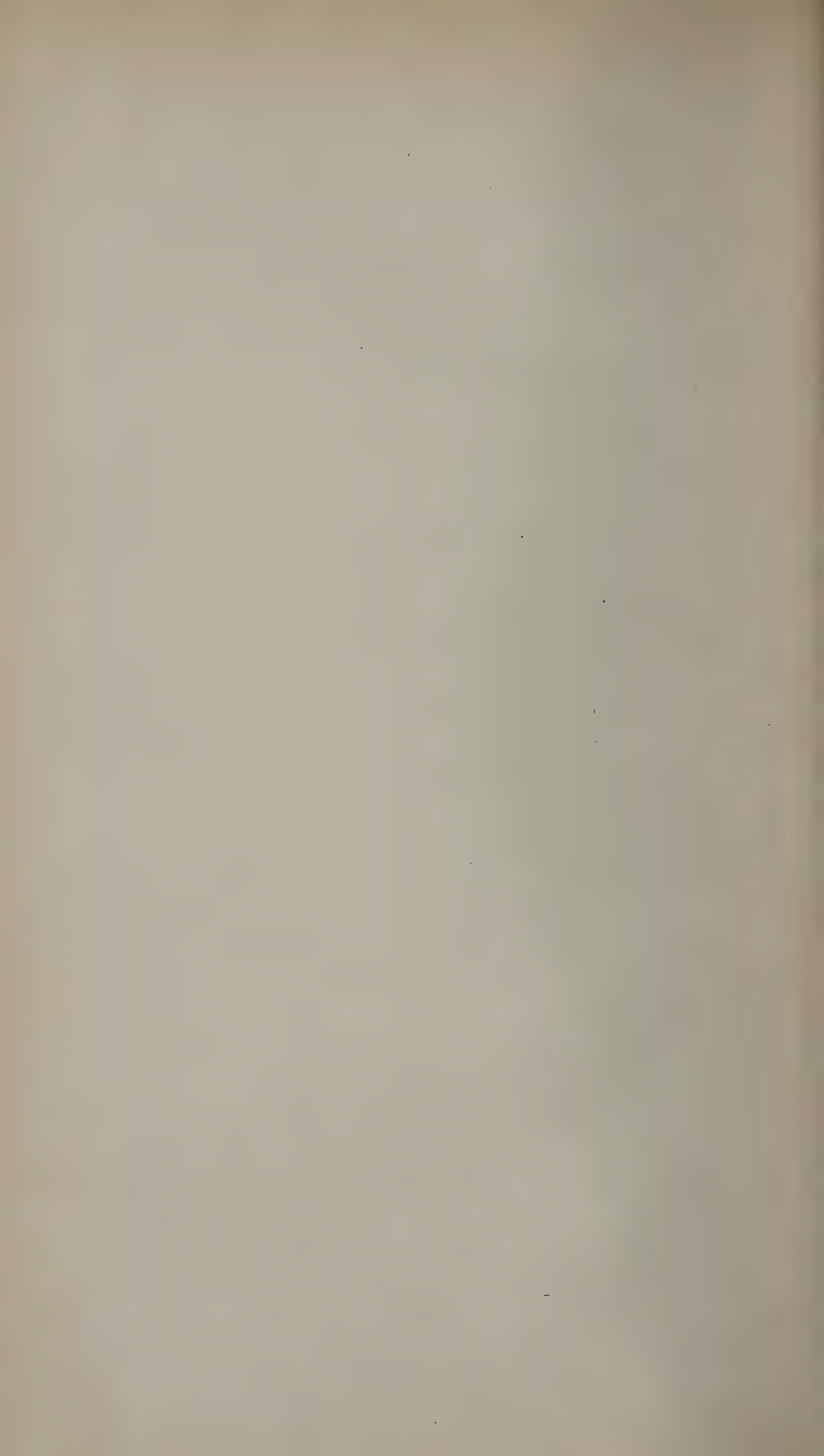




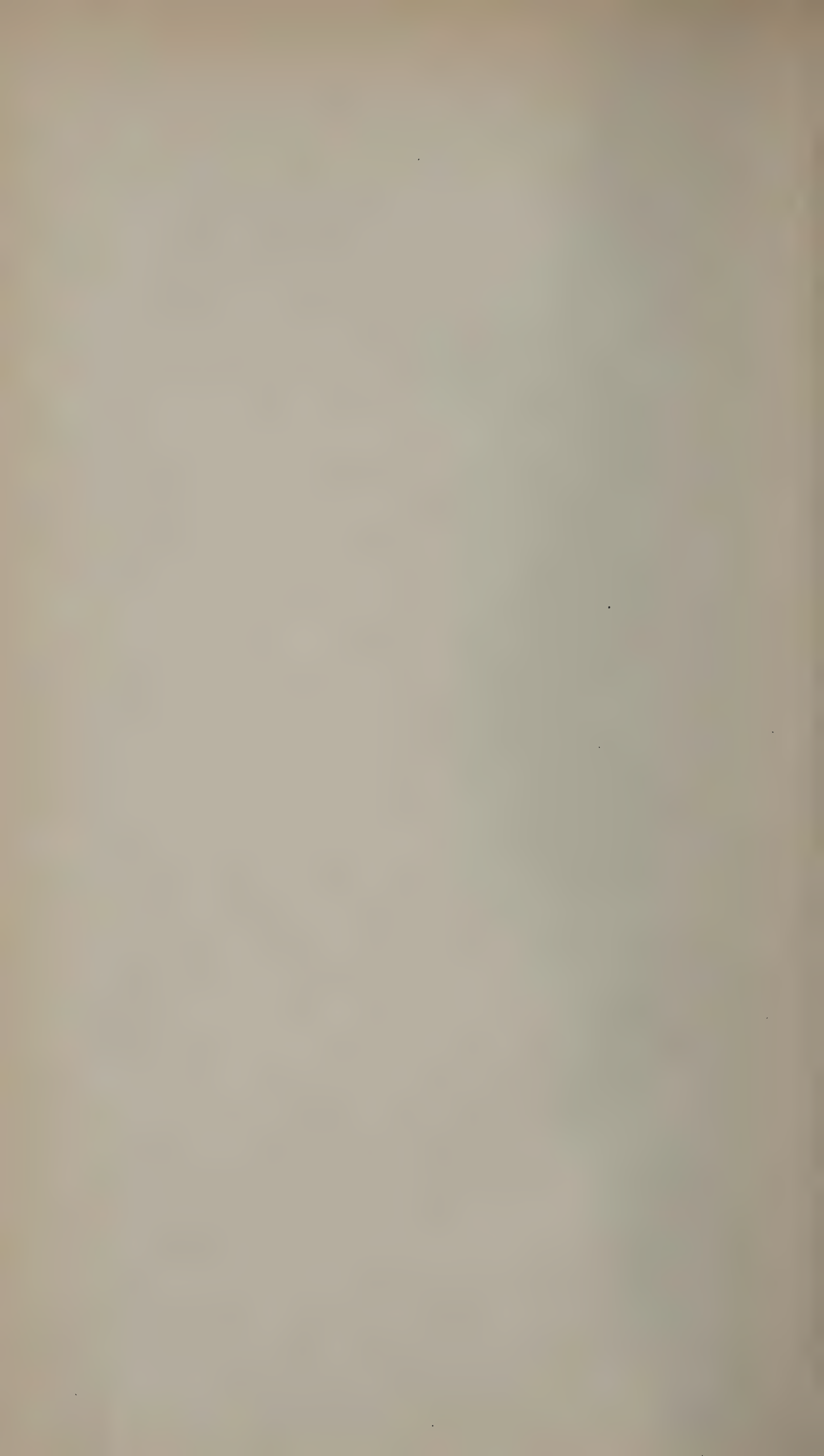




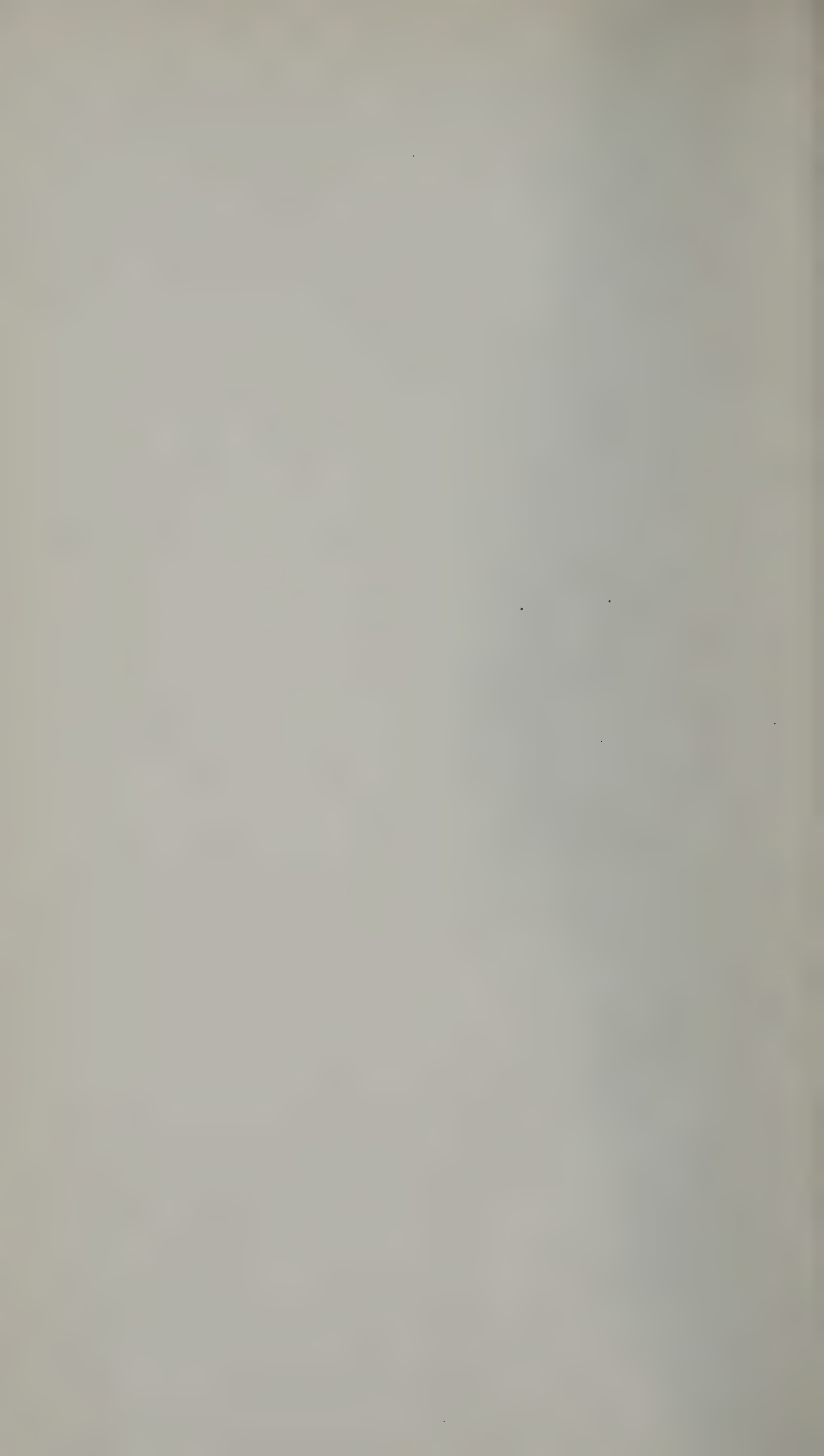




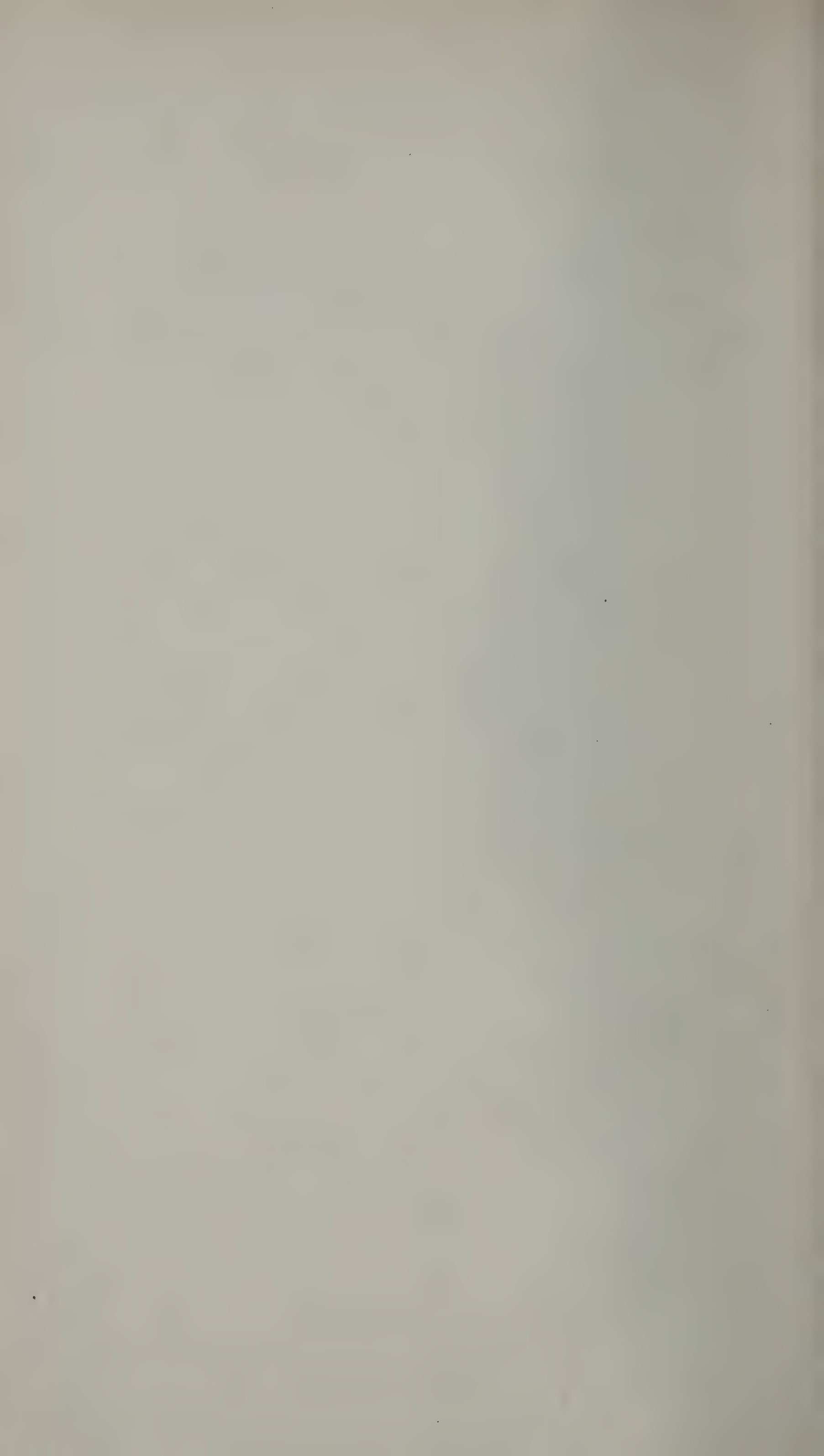




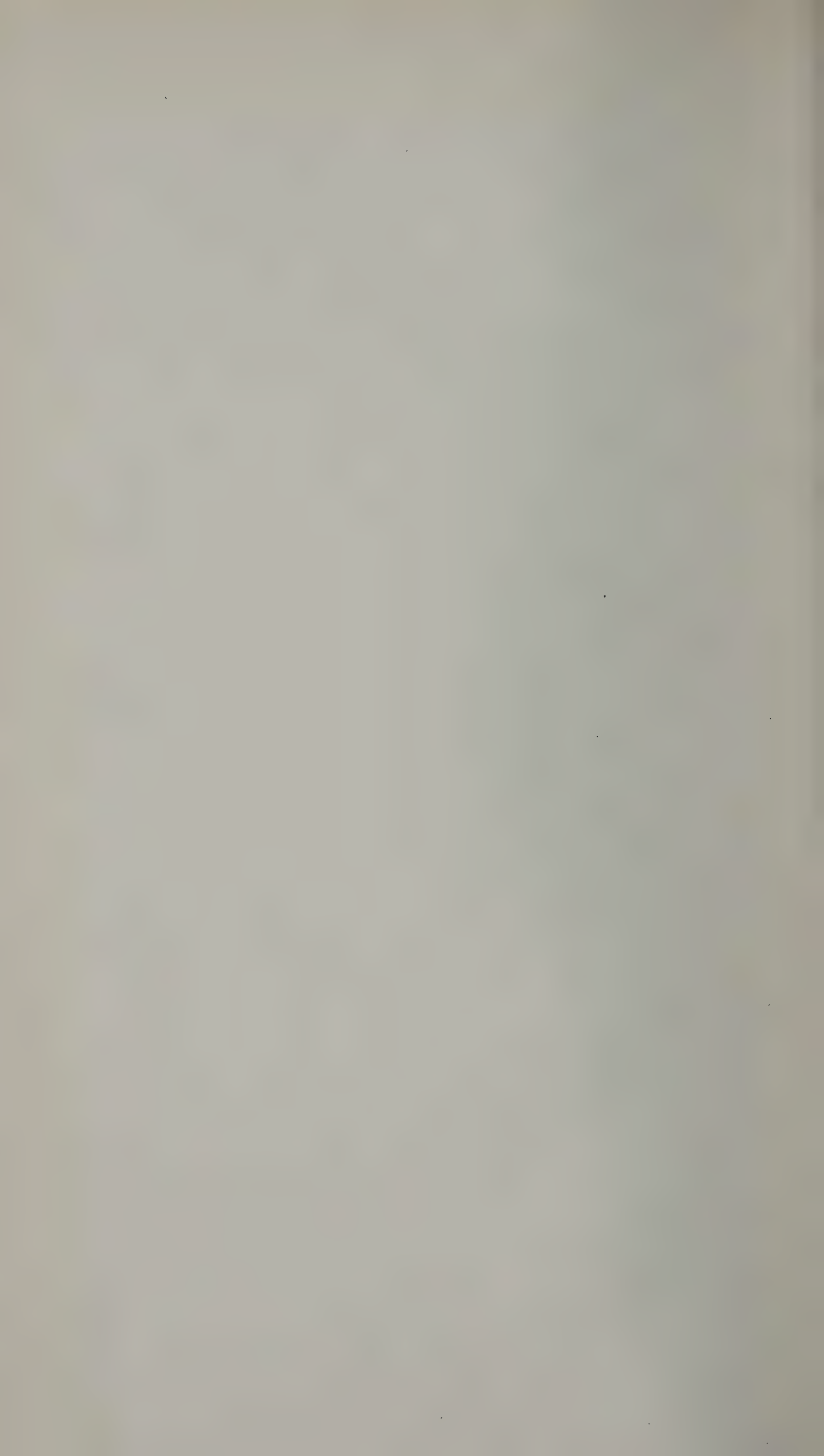




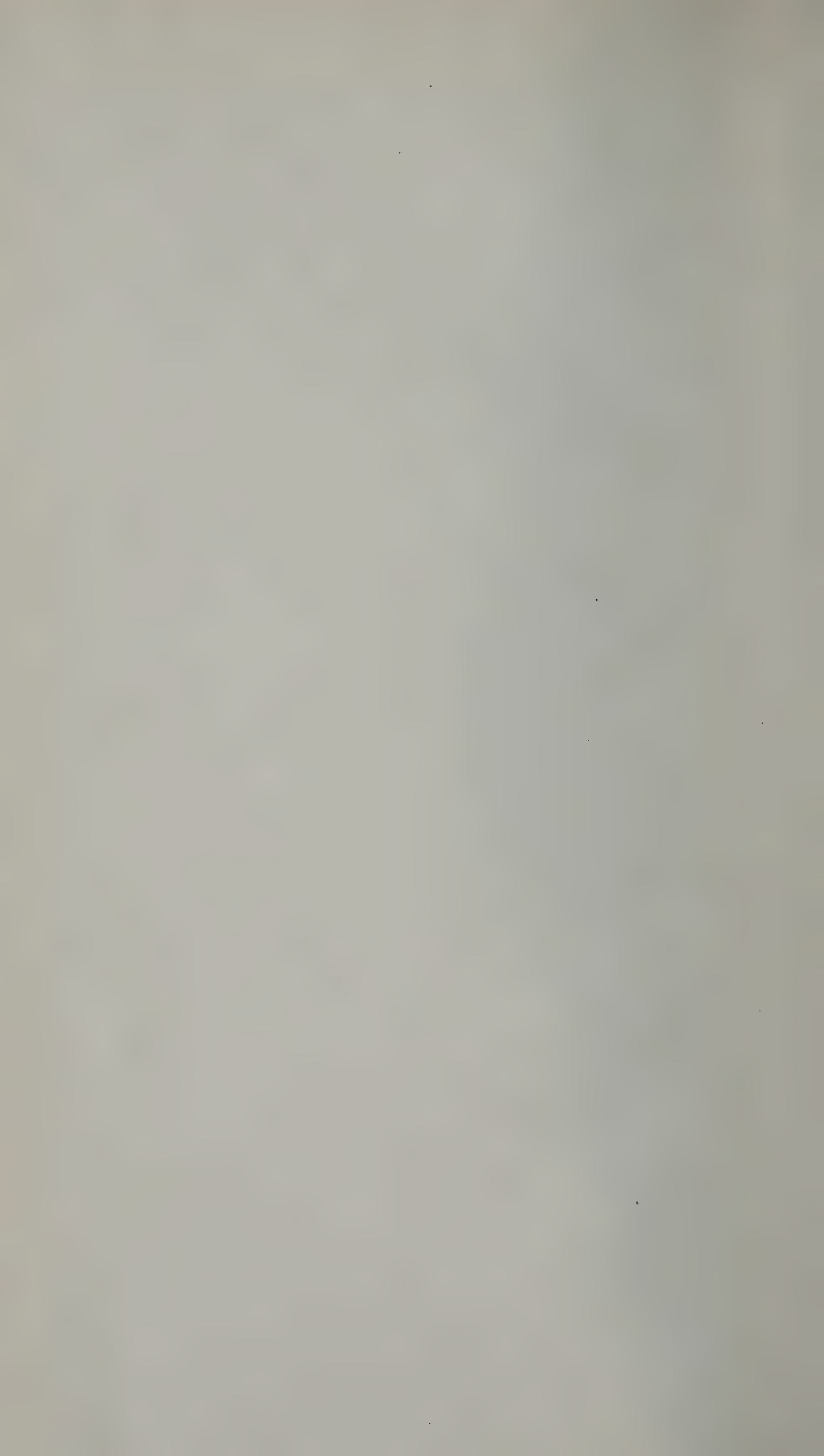


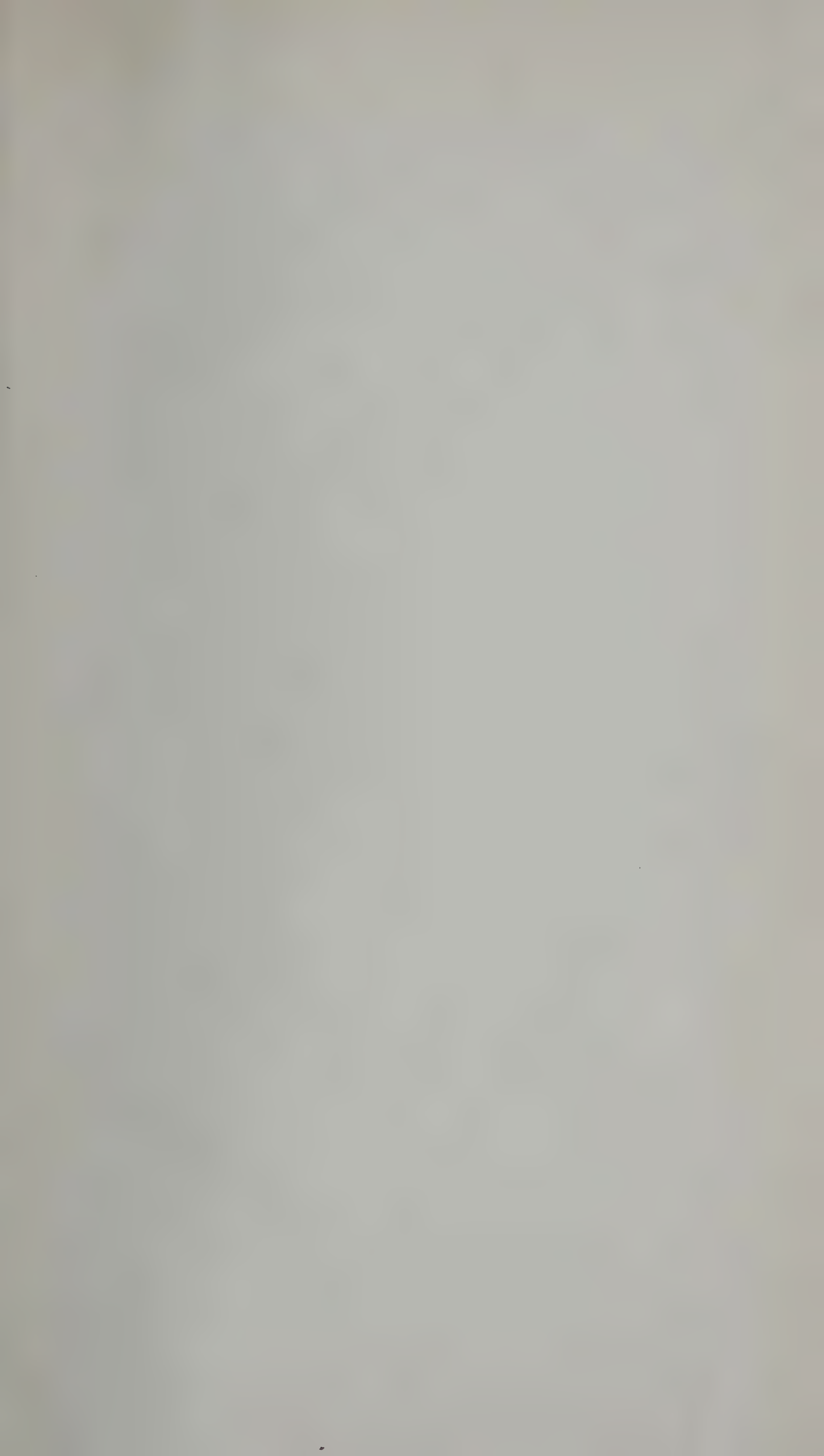


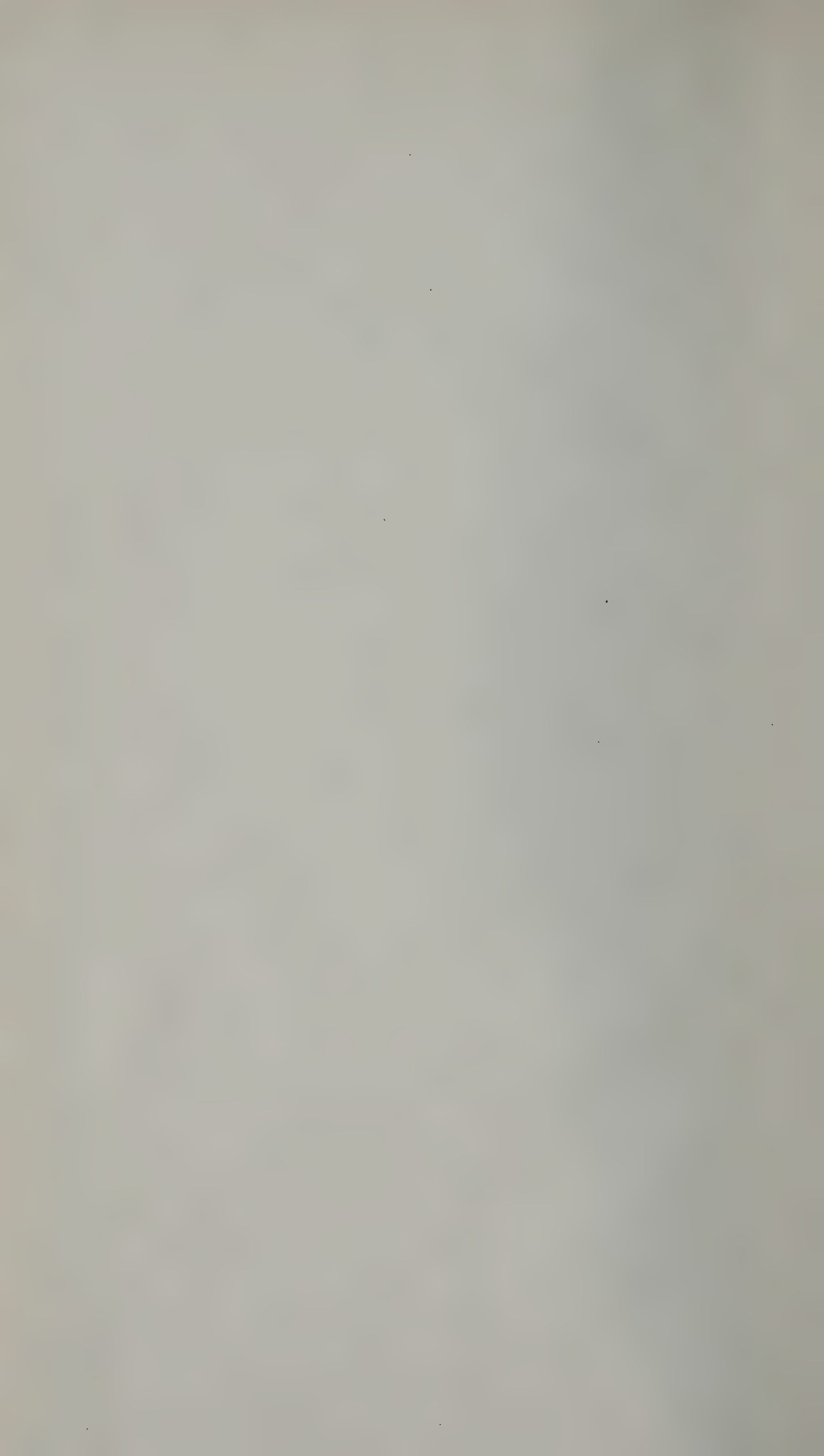




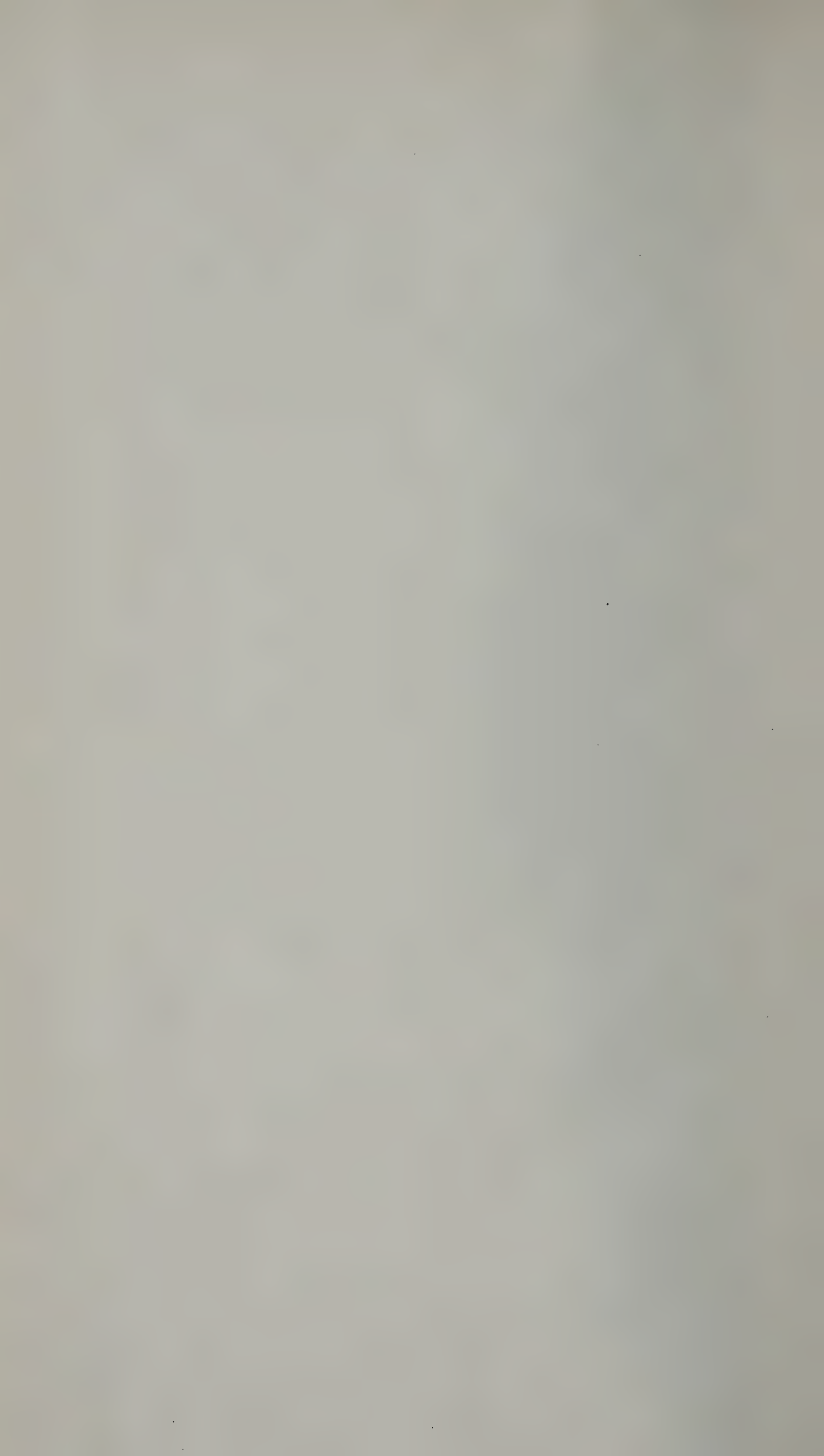




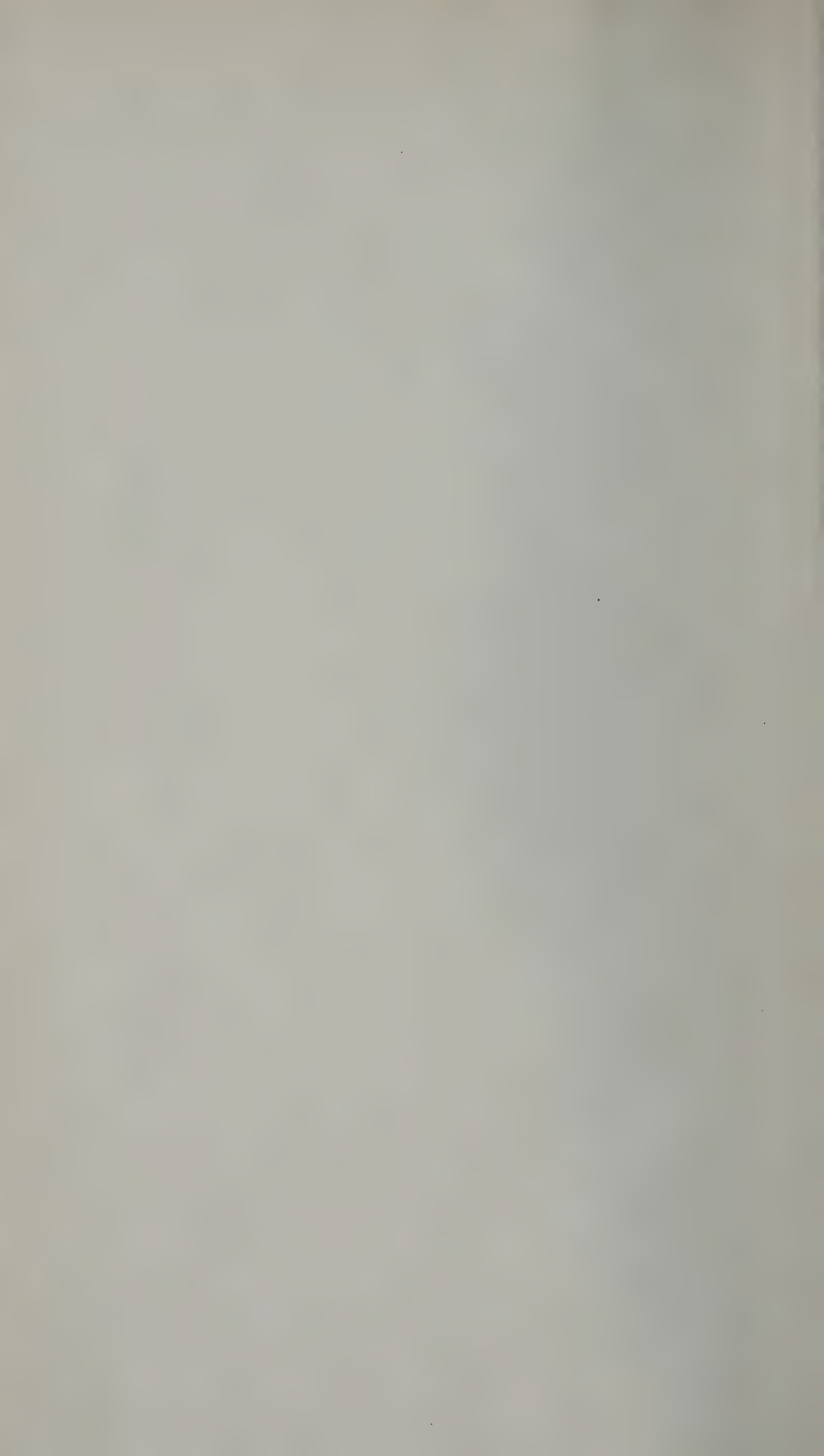




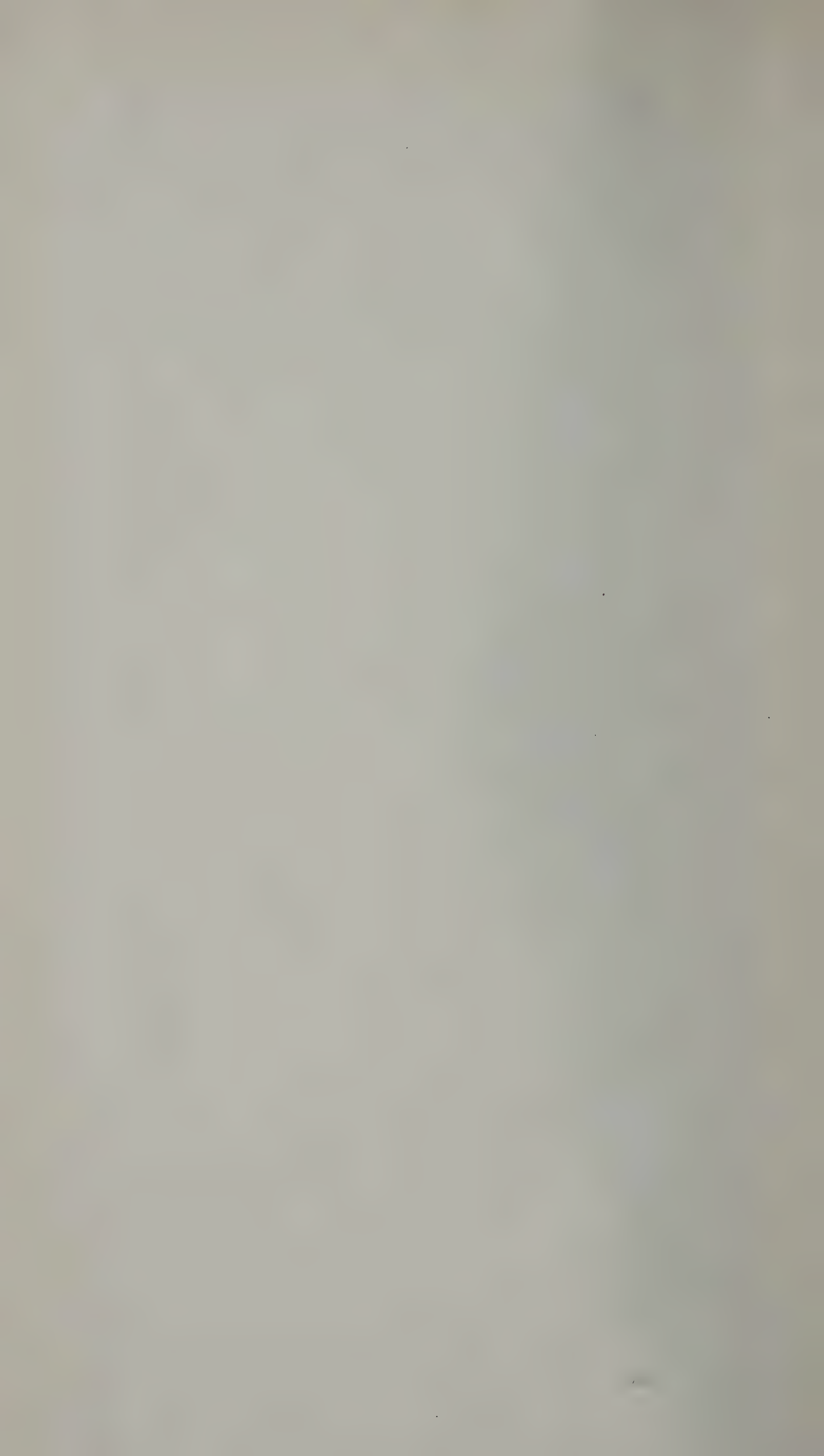


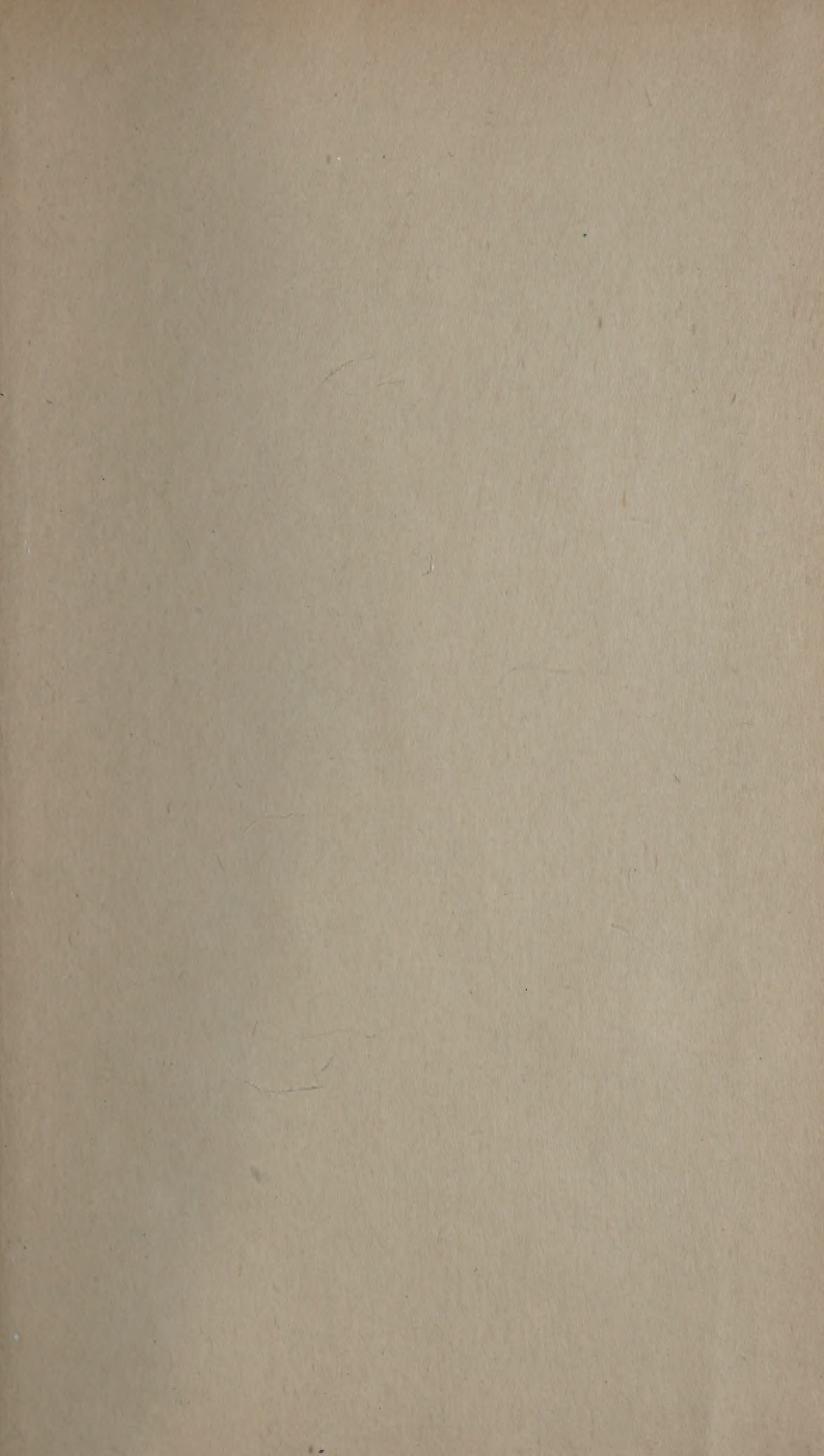


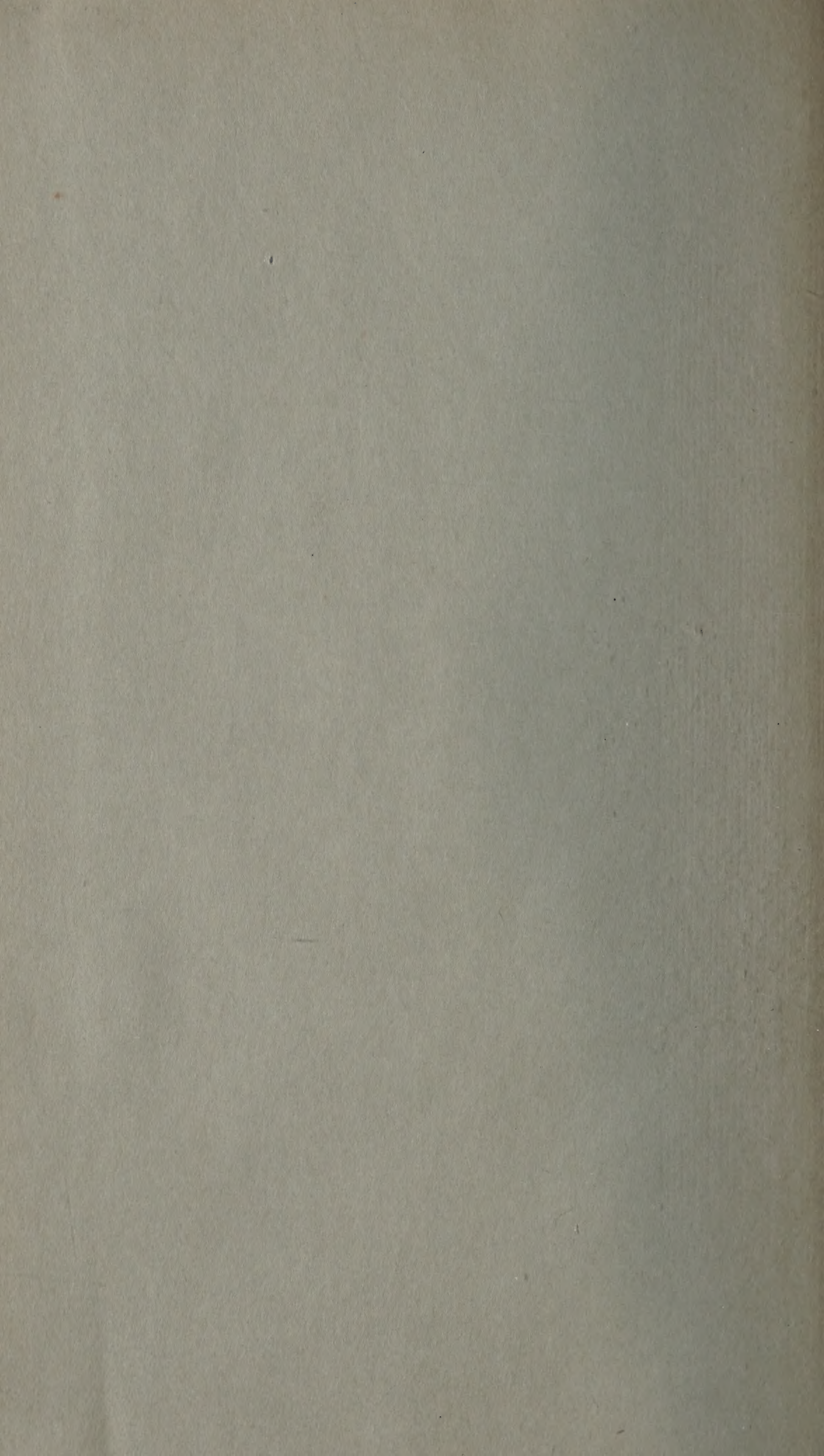


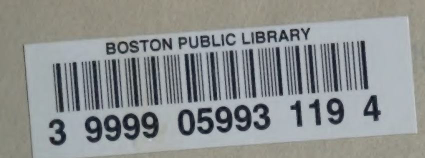











BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05993 119 4

